BIBLIOTHECA DE ESTUDOS HISTORICOS NACIONAES — IV

FIDELINO DE FIGUEIREDO

Professor effectivo do Lyceu de João de Deus,
Secretario da Sociedade Portuguesa de Estudos Historicos
Socio correspondente do Instituto de Coimbra,
do Instituto Historico Parahybano e do Instituto Historico do Ceará

Historia da Litteratura

Romantica Portuguesa

(1825-1870)

LISBOA
LIVRARIA CLASSICA EDITORA
DE
A. M. TEIXEIRA
20 — PRAÇA DOS RESTAURADORES — 20
1913

Apesar de havermos posto a mais diligente e sincéra vontade na organisação do presente livro, reconhecêmos que muito nelle se comprehenderá de discutivel, porque algumas ponderosas razões obstaram á sua maiór perfeição. E foram essas razões deficiencias pessoaes, adoptarmos um methodo critico, que nem todos subscreverão, e não estar organisado o inventario da bibliographia historica, litteraria e critica do periodo romantico.

Esta falta duma bibliographia methodica difficultounos, por vezes, a realisação do nosso proposito. Mas não é só esta que se faz sentir; tambem, por não existirem publicados os elementos necessarios para completa elucidação, como papeis intimos, cartas familiares e litterarias, apontamentos pessoaes, esboços, etc., a biographia e a psychologia dos auctores ficaram por esclarecer com a exactidão e seguranças, que são para desejar, no trabalho critico.

Outra declaração, que previamente fazemos, é que as affirmações consignadas acêrca dos generos dramaticos e da eloquencia são feitas com alguma reserva, porque não pudémos ver representadas essas peças, quasi esquecidas umas, de todo esquecidas na maioria, e porque os textos das peças oratorias nos não mereceram inteira confiança.

Apesar destas contingencias, confiamos em que o livro alguns serviços prestará, reclamando a attenção para um periodo da litteratura portuguesa, nem sempre julgado com justiça.

F. F.

INTRODUCÇÃO

A LITTERATURA DO PRIMEIRO QUARTEL DO SECULO XIX

A POESIA. — O THEATRO. — O ROMANCE. A CRITICA. — PRECURSORES. — O ROMANTISMO.

Para medir a força innovadora do romantismo e a sua originalidade, torna-se necessario conhecer a litteratura, a que elle se veio substituir, relanceando os generos considerados superiores e avaliando os recursos artisticos que elles ainda comportavam. É o que constitue o objecto deste capitulo de introducção.

A poesia do primeiro quartel era uma perduração do espirito arcadico (1).

(1) A. Balbi, francês que residiu em Portugal durante o breve periodo de vinte meses, numa obra prestimosa, mas pouco critica, deixou-nos uma circunstanciada noticia dos auctores deste tempo, distribuidos por especialidades scientificas e generos litterarios, e da producção bibliographica repartida pelos annos de 1800 a 1821. V. *Essai Statistique sur le royaume du Portugal et de l'Algarve*, 2.º vol., 1822. Na parte, que presentemente nos interessa, assegura o auctor: «il offre le tableau rapide, mais impartial, de la litterature et des beaux — arts chez cette nation, depuis 1800 jusqu'au 1821.» Ha uma passagem, que denota especial observação e que com algumas restricções, conservou relativa actualidade. É a que se refere aos obstaculos, que se oppõem ao desenvolvimento da cultura em Portugal. V. pag. XIX e XX, 2.º vol.

Tivéra a Arcadia, fundada em 1756, dois fins nitidamente expressos no seu estatuto, fazer critica e fazer poesia. E propôs-se cumpri-los pelo processo do trabalho collectivo, crente como então se estava na efficacidade das agremiações litterarias. Embóra não tivesse cumprido integralmente esses dois fins, para ambos trabalhou: e o seu esforço, na parte de elaboração poetica, ficou e persistiu até ao apparecimento das primeiras obras de Garrett. Já em pleno seculo XIX algumas tentativas se fizéram para restaurar ou para fundar outras academias, que repetiam parte do programma da primeira, isto é, excluiam a intenção critica, que animára aquella.

Os representantes principaes desta poesia tinham como modelos directos aos arcades e a outros escriptores, que, sendo estranhos á Arcadia, representavam o mesmo gosto.

A *Cantata de Dido*, de Garção, a quem a desgraça déra um prestigio sympathico, repetia-se ainda com applauso. José Anastacio da Cunha, poeta independente de academias, era ainda mal conhecido: apenas se lhe conheciam algumas poesias publicadas numa anthologia [1] e eram-lhe attribuidas as epistolas racionalistas de Bocage. De Antonio Diniz corria principalmente o *Hyssope*, cujo exito augmentára com a prohibição por dez annos. Durante este quartel teve quatro edições [2]. A *Marilia de Dirceu* era a obra lyrica mais estimada e por isso incessantemente publicada [3] durante este quartel. A admiração por Bocage déra origem ao grupo elmanista.

Ainda poetavam ou sómente propagandeavam a sua obra Nicolau Tolentino, Caldas, Bingre, José Agostinho, Curvo Semmedo e Filinto Elysio, exilado em Paris.

[1] *Collecção de Poesias dos melhores auctores portugueses*, Lisboa, 1890.

[2] Em 1802, 1808, 1817 e 1821.

[3] Em 1800, 1801, 1802, 1810, 1811, 1812 (3 ed.), 1813, 1817, 1818, 1819, 1820, 1822, 1823, 1824 e 1825.

As obras de Tolentino eram conhecidas desde 1801, data da sua primeira recopilação (¹).

Estes eram os modelos que os poetas desse periodo forcejavam por imitar, mediocres modelos, que não tivéram pequena parte na insignificancia dessa litteratura. Dois dentre elles, Bocage e Filinto, concitaram mais fervorosas admirações e dividiram os poetas em dois grupos, que apenas se distinguiam por ligeiras particularidades de estylo e de versificação, minimas differenças que não chegariam para affirmar a individualidade dum escriptor de segunda ordem (²).

Outros nomes appareciam, como Mello Franco, Costa e Silva, Pimentel Maldonado, Mousinho de Albuquerque, Moraes Sarmento e sobre todos Antonio Feliciano de Castilho, já neste tempo auctor da *Primavéra* e das *Cartas de Eco a Narciso.*

O theatro era arcadico e popular. A enthronisação da tragedia tinha merecido da Arcadia as mais acuradas diligencias; Francisco José Freire, seu theorico, occupára-se

(¹) Menendez y Pelayo na sua obra, *Horacio en España*, Madrid, 1885, no 2.º volume, consagrou 62 paginas ao estudo da poesia horaciana em Portugal, e nelle escreve de Tolentino algumas linhas verdadeiras, que inteiramente se oppoem ao encomiastico conceito da critica nacional: «Nicolas Tolentino de Almeida es uno de los ejemplos más notables de la differencia entre el merito real y la fama... El que después de tan desaforados encomios (os de Garrett transcriptos pelo critico espanhol) llegue a leer las satiras y epistolas de Tolentino, experimentará el más triste desengaño, como á mi me ha sucedido. Y no es que sean malos ni mucho menos, antes puedan pasar por faciles e donosas; pero es Tolentino uno de esos satiricos de caracter tan *local* y restricto de observacion tan limitada á las manias y usos de su tiempo, y de tan escasa profundidad y arranque: un poeta tan de *sociedad* en una palavra, que si hay razon para que entusiasmase á Garrett, nacido y criado en la que Tolentino describe, debe parecer forzosamente a lectores modernos un escritor muy de segundo orden». (Pag. 331 e 332).

(²) Em 1812, o editor Marques Leão fundou uma anthologia poetica com o extenso titulo, *Jornal poetico ou collecção das melhores composições, em todo o genero, dos mais insignes poetas portuguezes, tanto impressas como inéditas...* A publicação era quinzenal e cada dezena de folhetos perfazia um volume. O 1.º volume, de 312 pag. contem poesias de Filinto Elysio, Caldas Barbosa Lobo de Carvalho, Domingos Maximiano Torres, Dias Pereira, Thomaz José de Aquino, Bocage, etc.

largamente desse genero nobre no seu tratado da *Arte Poetica ou regras da verdadeira poesia*..., 1748, e traduzira com disvelo numerosas tragedias; Garção tambem della se occupou nas suas dissertações criticas. Comprehendem-se estas diligencias; a tragedia era o genero mais escassamente representado na nossa litteratura, e numa renovação justamente o que não existe é que se busca introduzir. Por outro lado a tragedia fôra o principal genero no seculo, que se tomava para modelo, o seculo de Racine e Corneille. Voltaire, contemporaneo dos Arcades, como poeta tragico, era considerado o continuador de Corneille. Daqui resultou que muitas dezenas de tragedias se escreveram e traduziram sob o impulso das theorias da Arcadia. Nestes vinte e cinco annos traduziram e fizeram tragedias Bocage, Filinto Elysio, José Agostinho, Xavier Botelho, Castilho e o proprio Garrett, na sua phase pre-romantica. Simultaneamente, como em quasi todas as epocas de decadencia, avolumava-se um theatro popular de satyra, representado por Antonio Xavier, entre outros. Gil Vicente estava ainda esquecido, e esteve até á reedição Barreto Feio.

Romances, corriam, entre muitos outros, o *Allivio de Tristes*, *A Virtude Recompensada*, *O Escravo das Paixões*, e sobre todos preferido, o applaudido *Feliz Independente*, varias vezes reeditado e traduzido. Todas estas obras, de preoccupação moralista, buscavam um estylo uniforme, a perfeição da estylistica classica, e os que della se affastavam, como não o faziam por individualismo de auctor, mais e mais apressavam a decadencia. Todavia o *Feliz Independente*, como adeante se referirá, tem sua significação especial.

Vê-se, pois, que na sua maxima generalidade, este primeiro quartel era uma perduração extemporanea, pallida e sem ideal, do classicismo, que havia esgotado os seus recursos artisticos. As condições sociaes, que tinham facilitado a assimilação do credo classico, tinham passado; ficára este reduzido a um formalismo chão e regulado. As perturbações

nacionaes mais ainda apoucavam a elaboração litteraria; basta recordar que esse foi o periodo das invasões francesas, da revolta de 1817, da revolução de 1820, da Villafrancada e da Abrilada. Ora nos paizes fortemente centralisados a capital é o thermometro que mede as suas oscillações moraes; em Lisboa não havia possibilidade duma litteratura forte e sã, não a havia tambem em Portugal. E tanto assim é que o que contemporaneamente se pode chamar critica é quasi a obliteração do espirito critico; pelo menos, depois do gongorismo, é esse o periodo em que ella mais se inferiorisa. De critica, durante esses annos, só ha — e isso por uma forçada extensão do termo — o *Discurso ácerca de Horacio e suas obras*, de Filinto Elysio, obra em que se expande um enthusiasmo pessoal, algumas epistolas do mesmo, que são uma recapitulação da esthetica classica, num tempo, em que ella começava a esquecer, e ainda as diatribes polemicas. Foram estas as verrinosas discussões do *Motim Litterario*, de José Agostinho de Macedo, periodico semanal, que numa forma diggressiva e humoristica, discorria sobre as pessoas e as obras, e ainda as polemicas provocadas pelo poema *Oriente*, do mesmo, controversias em que se salientou Nuno Alvares Pereira Pato Moniz. Mas nessas discussões, como nas obras, não se affirmam principios criticos, questões de esthetica ou historia litteraria, nem mesmo se faz aquelle trabalho que foi o processo critico do seculo XVIII, o cotejo das obras pelas regras. Em 1824, José Agostinho occupou o cargo de censor official: essa nomeação representa a morte da critica classica, porque censurar officialmente é verificar se a obra é compativel com a religião, a moral estabelecida e o governo existente, nada mais.

*

Teve o romantismo português alguns precursores? Houve de facto alguns escriptores, que nas suas obras rea-

lisaram um ou mais caracteres do romantismo e que, como lhe eram immediatamente anteriores, alguma influencia exerceram e de certo modo contribuiram para preparar o gosto. Não é facil medir a extensão dessa influencia, e nem sempre a sua natureza: podemos todavia destrinçar as caracteristicas mais concordes com o gosto romantico e registar a acceitação maior ou menor dos principaes representantes desse gosto.

Attribuindo ao termo — precursores — o conceito acima indicado, podem ser considerados como taes, na poesia, José Anastacio da Cunha, Barbosa du Bocage, Thomaz Antonio Gonzaga e Filinto Elysio, no romance o Padre Theodoro de Almeida, e na restauração dos estudos historicos, João Pedro Ribeiro, Frei Francisco de S. Luiz e Antonio Caetano do Amaral.

A influencia dos precursores foi mais evidente no sentido da verdadeira tradição da litteratura portuguesa, isto é, pelo lyrismo, como vamos fazer por mostrar.

A obra de José Anastacio da Cunha foi desconhecida até 1809; só nessa data appareceram numerosas poesias publicadas na já alludida *Collecção de Poesias inéditas*, e em 1819, tres, uma repetida e duas inéditas, no *Investigador Português em Londres*. Finalmente em 1839 Innocencio Francisco da Silva recopilou as *Composições Poeticas*.

A influencia de José Anastacio da Cunha deve ter sido nulla, porque o caracter das suas poesias — muito philosophicas, muito interrogadoras sobre a divindade — de alguma maneira as punha em conflicto com o publico. O editor de 1839 ainda foi querellado por crime de liberdade de imprensa, por ter publicado as poesias racionalistas, e na lista dos subscriptores, só figuraram os nomes de Monteverde, Garrett, Ernesto Marécos, Costa e Silva e Lima Felner dentre os escriptores então em voga. Escassas são as referencias a elle feitas durante o romantismo.

Não obstante as probabilidades maximas de que tenha

passado desconhecida, a pequena obra de José Anastacio merece referencia, porque as suas poesias têm uma particularidade, que as distingue da maioria dos contemporaneos, a sinceridade do lyrismo e um certo poder de analyse psychologica, de exame do proprio sentimento, conseguindo assim exprimir estados verdadeiros de paixão. O apparato classico é minimo nas suas longas composições, forçosamente longas já por essa auto-observação, já tambem pela vehemencia que as tornava insusceptiveis de se vasarem no soneto ([1]). Tambem foi racionalista, o que não é de somenos significação, porque em Portugal a revolução romantica foi racionalista: foi disvelado leitor de Shakespeare, auctor desdenhado ou desconhecido, durante o seculo XVIII, só rehabilitado pelos romanticos.

Transcrevemos uma passagem frouxa pela forma, mas vehemente de amor:

> E não crês tu que um coro de amorosos
> Seraphins sempre nos rodêa e ouve,
> Com os gentis espiritos ditosos
> De alguns amantes, como nós, se os houve?
>
> Se os houve? — Oh! Cuidas tu que se acharia
> Ou no mundo ou do mundo nos annaes,
> Quem milagrosamente saberia
> Tanto e tão gentilmente amar jamais?
>
> Não vês inda de gosto suffocados
> Um n'outro nossos peitos esculpidos?
> Não sentes nossos rostos tão chegados,
> E ainda mais os corações unidos?
>
> Oh! mais — mais do que unidos. Tu fizeste
> Doce encanto, que eu fosse mais que teu:
> Lembra, lembra-te quando me disseste
> *Meu bem, eu não sou tu? . . . tu não és eu?*

([1]) Embora haja noticia de ter offerecido a uma senhora curiosa de poesia alguns sonetos, só um é conhecido.

Faz de duas vizinhas gotas de agua
Uma só a invencivel attracção;
Forma amor em celeste ardente fragoa
De nossos corações um coração.

Mesma vontade, mesmo pensamento,
Mesmos desejos, mesmo terno ardor;
Sômos em fim (que gloria! que portento!)
Não dous amantes — mas um mesmo amor.

(Composições Poeticas, 1839).

E noutro lugar:

A alma começa a conhecer que existe,
Que até agora sabia só que amava.

(Ibidem).

Thomaz Antonio Gonzaga, muitas vezes reeditado e traduzido, foi muito lido principalmente por essa vibração nova das suas lyras, onde palpitava a verdade dum amor sentido e de reaes desgraças. Um prefaciador justificou mesmo esse exito pela sua «viva paixão». De facto, Gonzaga destaca consideravelmente em meio dos arcades pela violencia sentimental da sua obra, e dizemos violencia, preferentemente a profundeza, porque a sua emoção é forte, sacudida, mas superficial. A forma, quando despida de artificios arcadicos, é quasi a dum romantico.

Vou retratar a Marilia,
A Marilia, meus amores;
Porêm como, se não vejo
Quem me empreste as finas côres?
Dar-m'as a terra não póde;
Não, que a sua côr mimosa
Vence o lyrio, vence a rosa,
O jasmim e as outras flores.

Ah! Soccorre, amor, soccorre
Ao mais grato empenho meu!
Vôa sobre os astros, vôa,
Traze-me as tintas do céo.

(Parte I, LYRA VII).

Filinto Elysio, quebrando lanças pela pureza da lingua, apenas influiu sobre o estylo. Vivendo em França, contemporaneo do romantismo e relacionado com Lamartine, não comprehendeu a transformação, a que assistia, pois em pleno seculo XIX recapitulava em epistolas criticas a esthetica de Horacio. A traducção dos *Martyres*, por elle feita, teria alguma influencia em Portugal, semelhante á que teve o original em França, onde, por si só, decidiu alguns espiritos para a nova corrente, Thierry por exemplo? É difficil dizê-lo categoricamente, mas tudo leva a crer que o papel atribuido a Filinto Elysio tenha de ser muito reduzido, confinando-se estrictamente na influencia estylistica. Esta é indiscutivel, já ante a analyse dos estylos já pela consideração que Filinto Elysio sempre mereceu dos romanticos. Garrett publicou a *D. Branca* atribuindo-a a Filinto, e muito posteriormente, Alvaro do Carvalhal tinha-o como auctor principal para a formação do seu estylo.

Em Bocage distinguem-se alguns caracteres, que o constituem no mais evidente dos precursores. Perante as figuras muito communs dos seus contemporaneos, vemo-lo apresentar alguns aspectos moraes, que imprimem á sua obra e á sua vida feições muito especificas. E são ellas, duma maneira geral, a versatilidade que o levou a correr mundo, de incerteza em incerteza, e o enthusiasmo lyrico, a vehemencia sentimental, a visão poetica, com que coloria quanto representava.

A sua versatilidade impulsiva está bem documentada pela sua vida: recebeu os primeiros rudimentos de saber em Setubal, assentou praça em 1779 e veio para Lisboa, onde foi despachado guarda-marinha em 1786: no mesmo anno, partindo para o Oriente, toca no Brasil: chega a Gôa, onde frequenta a aula de marinha e vive desregradamente; em 1789 é nomeado tenente de infanteria para Damão, donde deserta para a China, visitando Cantão e Macau; volta a Lisboa em 1790 e entra na convivencia

litteraria dos poetas da epoca: discordando do espirito de disciplina da Arcadia, satyrisa os seus socios, grangeando as mais intransigentes más-vontades: em Lisboa vive, como em Gôa, desregradamente; é preso e entregue á Inquisição em 1797, por iniciado no racionalismo francês; solto, volta á convivencia e á lucta litteraria morrendo em 1805. Esta vida variada e incerta, e tão intencionalmente procurada que o levou a recusar a segurança dum lugar de official na Bibliotheca Publica, expressa um modo de ser impulsivo, uma avidez de novidade, uma irrequietação que, sem ser a busca esthetica de emoção, que veremos ser o mobil de Garrett, é todavia bem nitido caracter, que o aparta da sedentariedade, da vulgaridade, da resignada adaptação, que foi tão determinante nos poetas arcadicos. Nessa vida ampla e multimoda, o natural poder lyrico de Bocage mais se enriqueceu, pela intensidade dos sentimentos, pela observação, pela experiencia, accentuando essa vehemencia de subjectivismo que o leva não só a falar dos seus amores — todos os arcades o faziam — mas a expandir as suas emoções pessoaes, com um vigor então totalmente novo e desconhecido, emoções de descontentamento, de melancholia, como seriam as dos futuros romanticos. Nos sonetos, por vezes, lançou elle essa expansão, porêm bastante constrangidamente, pois que a forma concisa e synthetica do soneto se não compadece com a indisciplina do sentimento livre, sempre evocador de novas imagens e representações, umas após outras. O fecho sentencioso é um dos principaes obices á livre expansão desse lyrismo, e constantemente, como era forçoso, o gosto classico deixa seus resaibos:

> Oh tranças, de que amor prisões me tece,
> Oh mãos de neve, que regeis meu fado!
> Oh thesouro! Oh mysterio! *Oh par sagrado,*
> *Onde o menino aligero adormece!*

Oh ledos olhos, cuja luz parece
Tenue raio do sol! Oh gesto amado,
De rosas e assucenas semeado,
Por quem morrêra esta alma, se podesse!

Oh labios, cujo riso a paz me tira,
E por cujos dulcissimos favores
Talvez o proprio Jupiter suspira!

Oh perfeições! Oh doces encantadores!
De quem sois?... Sois de Venus? — É mentira:
Sois de Marilia, sois de meus amores.

No soneto 37.º o classicismo é menos evidente:

Oh retrato da morte, oh noute amiga,
Por cuja escuridão suspiro ha tanto!
Calada testemunha de meu pranto,
De meus desgostos secretaria antiga!

Pois manda Amor, que a ti somente os diga,
Dá-lhes pio agasalho no teu manto;
Ouve-os, como costumas, ouve, emquanto
Dorme a cruel, que a delirar me obriga;

E vós, oh cortezãos da escuridade,
Phantasmas vagos, môchos piadores,
Inimigos, como eu, da claridade,

Em bandos acudi aos meus clamores:
Quero a vossa medonha escuridade,
Quero fartar meu coração de horrores [1].

Nos seus sonetos, autobiographicos, o pessimismo e o tédio da vida — sentimentos sinceros geralmente desconhecidos dos seus contemporaneos — passo a passo se expan-

[1] Vejam-se os sonetos 84, 112, 143, 299, 307 e 308, entre outros, da nova edição da Livraria Antonio Maria Pereira, Lisboa, 1910, *Obras Poeticas de Bocage*, 3 vols

dem. Contra o que era de esperar, Bocage preferiu sempre o soneto para idealisar emoções sentidas, e nos generos mais livres e extensos, como a canção, apenas repetiu o estylo e os themas exhaustos do arcadismo. Essas composições são muito menos numerosas e muito mais pobres de sentimento, por vezes totalmente destituidas de qualquer significação psychologica, pois apenas repetem, com todas as variantes possiveis de rima e de metaphora, themas muito communs.

Uma outra novidade, que apparece na obra de Bocage é o thema historico nacional, de certa frequencia em composições menores e motivo exclusivo de alguns fragmentos dramaticos, taes como: — *Vasco da Gama ou o Descobrimento da India pelos portuguezes*, tragedia; *D. Affonso Henriques ou a Conquista de Lisboa*, drama historico; *O Heroe Lusitano ou Viriato*, tragedia. Era isto um lampejo do poeta, presentindo o espirito historico do romantismo e fazendo entrar a historia no ambito dos themas litterarios? Nada nos habilita a suppô-lo, antes a irreflexão anti-critica, que domina o impulsivo poeta, nos leva a crer, o que é muito mais verosimil, que fosse um resultado da doutrinação arcadica, que tanto pugnára pelo theatro, quer pelo conselho, quer pelo exemplo. Isto pelo que diz respeito ao facto de Bocage escrever para o theatro. Muitos outros o fizeram, sendo essa a epoca da literattura portugusea como já dissémos, em que o genero tragico mais cultivado foi: o proprio Bocage traduziu outras peças: *Euphemia ou o Triumpho da Religião*, de Arnaud; *Ericia ou a Vestal*, de D'Anchet; *Attilio Regulo*, drama historico de Metastasio. Porêm a preferencia por três motivos nacionaes é digna de ser referida, já por ser rara na epoca, já por ser dum escriptor pouco anterior ao romantismo, em que o theatro historico entrou em favor. Attribuimos isso á influencia francesa, pois em França os tragicos da decadencia, que seguiam Voltaire, lançavam mão de todos os assumptos historicos,

nacionaes e estrangeiros, da China até, para manter um genero moribundo.

Cumpre esclarecer que a historia, tratada nos fragmentos dramaticos de Bocage, não é uma reconstituição. é apenas um grupo de factos tidos como verdadeiros. com cuja narração livre se preenchem uns actos, sem a menor preoccupação como espirito e o modo de ser da epoca: era portanto ainda, como fora sempre durante o classicismo. um quadro, um pretexto só ás vezes para versar assumpto contemporaneo do auctor ([1]).

Um dos fragmentos tem a rubrica—*drama historico.*— É bom accentuar que aqui se dá apenas uma coincidencia de palavras, que a rubrica, drama historico, não tem a significação critica, que o romantismo lhe attribuiu, nem mesmo a que Diderot fizera correr, de genero mixto, em que para mais exacta representação da vida, os elementos tragico e comico se combinavam.

Um outro caracter, que merece ser evidenciado, é o seu racionalismo. Pelas suas epistolas racionalistas, tambem falsamente atribuidas a José Anastacio da Cunha, Bocage incorreu no desagrado das auctoridades. É certo que o racionalismo de Bocage é bem escasso, apenas um documento mais da sua versatilidade, uma preferencia pela moda prohibida, um impulso de espirito irrequieto; por toda a obra se repetem os themas religiosos, em numerosas composições. Mas essa particularidade dá-lhe mais um ponto de contacto com os romanticos. Em França, nas origens e no primeiro periodo, o romantismo, sendo uma reacção geral contra o racionalismo, donde proviéra directamente a revolução, foi essencialmente catholico e conservador, pelo menos catho-

([1]) Até então só um escriptor tentára introduzir a historia como assumpto proprio de theatro, fazendo da restituição da epoca fim principal. Henault, em 1747, com a sua peça, *François II, roi de France*, tentativa que esqueceu sem continuidade. V. *Revue d'Histoire Littéraire de France*, 1.º n.º de 1910, artigo de M. Jules Marsan.

lico. Uma das obras de mais decisiva influencia no movimento, *O Genio do Christianismo*, é uma apologia religiosa. Nesse renascimento do idealismo, a philosophia não teve pequeno quinhão, pois do criticismo kantista muitos espiritos passaram para a crença religiosa ou para a acção e intuição artistica, procurando substituir ás analyses de Kant uma concepção geral da vida, palpitante de realidade, em que o sentimento tivesse uma larga parte. Ao mallogro da revolução, seguiu-se uma reacção religiosa, e muitos theologos e doutrinarios do antigo regimen quizeram reconduzir a vida social ás suas antigas bases religiosas e ao principio da auctoridade, tão abalado. Um dos escriptores mais representativos, um verdadeiro theorico do absolutismo, foi José de Maistre. Em Portugal, pelo contrario, foram os romanticos que executaram a reforma politica, perdendo a litteratura todo o caracter de religiosidade, que tivéra em França. Esta particularidade torna mais evidente a coincidencia dalguns caractéres litterarios de Bocage e do romantismo.

Dos generos em prosa tambem alguns precursores houve, dos quaes os que dizem respeito á historia melhor se denominarão como preparadores.

O padre Theodoro de Almeida (1722-1804), anterior á epoca cuja litteratura rapidamente esboçámos, só merece referencia pelo seu conhecido e então muito lido romance, *O Feliz Independente do mundo e da fortuna, ou arte de viver contente em quaesquer trabalhos da vida* [1].

O exito, que a obra obteve está a confirmar que, alêm de exprimir o gosto dos arcades, o romance alguma coisa continha que justificava a tolerancia, já não diremos interesse, dos romanticos para com ella. De facto, o *Feliz Inde-*

[1] 1.ª ed. em 1779, 2.ª em 1789, 3.ª em 1835, 4.ª em 1844, 5.ª em 1861. Foi traduzida para espanhol por Francisco Vasquez, com o titulo, *Hombre feliz*, Madrid, 1804, e para francês pelo P.e Janet, em 1820, Caen. Acêrca deste romance, veja se *Discurso preliminar*, de Antonio das Neves Pereira, que lhe anda appenso.

pendente não é uma obra banal, e criticamente tem uma especial significação, porque tem caracteristicas classicas, como a intenção moral, a composição por dialogos exclusivamente, e caracteristicas romanticas, como o assumpto — a melancholia dum conde que procura um theor de vida que o satisfaça — a noção de relatividade da felicidade, o gosto da natureza e o seu maravilhoso especial nem christão, nem pagão, o das divindades das paixões e do sonho. Oratoriano e tendo residido muitos annos em França, teria o Padre Theodoro de Almeida procurado uma forma nova, intencionalmente? Só uma analyse minuciosa, que se não póde emprehender na presente introducção, resolverá o assumpto.

Mas foi principalmente o genero historico, que mais cultores dignos teve, immediatamente antes de Herculano, preparando assim a obra do grande historiador romantico.

A Academia Real de Historia Portuguesa, fundada por D. João V em 1720, sobre as bases propostas por D. Manuel Caetano de Sousa, era um centro de eruditos e de pessoas capazes de se tornarem eruditos, com uma organisação regular e methodica, que tinha expressamente por fim, escrever a historia ecclesiastica de Portugal, compor uma obra semelhante á *Italia Sacra* de Fernando Ughello, que era o modelo adoptado. Mas como Ughello tivéra grandes difficuldades na composição da sua vasta obra, e necessarias delongas se interpuséram da redacção á impressão, a Academia Real de Historia, aproveitando da experiencia alheia, organisava methodicamente o trabalho. Cada prelado organisaria cuidadosamente o catalogo dos seus antecessores e um inventario dos cartorios das igrejas e archivos das cidades e villas da sua diocese: todos os manuscriptos ecclesiasticos seriam concentrados na Academia, por meio de copias; na *Gazeta* annunciar-se-hia que se estava procedendo a tal obra e que se receberiam gostosamente todas as noticias que pessoas interessadas quizessem enviar: den-

tro da Academia, cada academico encarregar-se-hia da sua diocese.

A Academia não cumpriu por completo o seu ambicioso plano, mas deixou algumas valiosas obras, que mostram, como este programma, acima referido, um especial interesse pelo documento. Infelizmente nem sempre o espirito critico esteve á altura do seu cuidado na informação.

Após a Academia Real de Historia, os estudos historicos só fôram cultivados com cuidado pelos academicos da Academia Real das Sciencias, que assim se tornou depositaria dessa tradição. João Pedro Ribeiro, pelas suas *Dissertações Chronologicas*... criou a critica diplomatica e nas suas memorias especiaes alguns assumptos medievos estudou, como as confirmações, inquisições, foraes e juizos de primeira instancia desde o reino de Leão. Antonio Caetano do Amaral, cujos trabalhos mais duma vez Herculano citou com apreço, estudou, com os escassos materiaes, de que podia então dispor, a vida social dos povos, que habitaram o sólo português, antes da formação da nacionalidade. D. Frei Francisco de S. Luiz, entre muitos outros assumptos, estudou a epoca medieva da historia portuguesa. Mas sobre todos avulta a figura distincta do 2.º Visconde de Santarem, exilado em Paris, que já em 1821, segundo a informação de Balbi preparava uma collecção de tratados diplomaticos, que veio a realisar no *Quadro Elementar* [1]. Em 1827, num artigo *Noticia dos manuscriptos pertencentes ao Direito Publico externo diplomatico de Portugal*, depois de

[1] Outro auctor pensára antes numa collectanea de tratados diplomaticos. Em 1819, Diogo Vieira de Tovar de Albuquerque, jurisconsulto e tambem emigrado legitimista como o Visconde de Santarem, publicou nos *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras*, um artigo, subordinado ao titulo seguinte: «*Memoria sobre o plano da collecção dos tractados politicos de Portugal desde o principio da monarchia dividida em três partes: 1.ª Qual a materia que deve servir de assumpto á collecção dos tratados, e o methodo de a arranjar e addicionar; 2.ª Utilidades, que desta collecção se seguem; 3.ª Quaes os trabalhos que se devem empregar para se obter o complemento da referida collecção.*

Este artigo tinha sido escripto em 1801.

fazer salientar a importancia e a necessidade de em Portugal se proceder ás investigações de documentos, como lá fóra, por toda a parte se fazia, escrevia a seguinte passagem, que bem mostra como elle nitidamente comprehendia a sua tarefa de preparador e que só elle podia escrever, vivendo num grande meio, em 1827, em plena renovação dos estudos historicos: «Só por meio destas investigações, e pela publicidade dellas poderá algum dia hum escriptor com os talentos dos Humes, dos Robertsons, dos Gibbons, dos Robins, dos Andrades, e outros, escrever huma Historia Civil, e Politica do Reino, em que se recontem factos e circunstancias, que interessem á razão moral, e á politica» (1).

Finalmente falaremos dum genero, que constitue a unica originalidade deste primeiro quartel, a eloquencia politica.

Foram as constituintes de 1821 o berço da eloquencia politica portuguesa. Ahi appareceram algumas vozes de grande prestigio, como Fernandes Thomaz, outras ainda mal conhecidas, mas que depois, nas côrtes de 1834, muito se haviam de evidenciar, como Agostinho José Freire.

Percorrendo os discursos desses oradores, reconhecem-se logo algumas qualidades, como são a grande nitidez de exposição e franqueza no dizer, a par duma grande simpleza e brevidade. Eram virtudes provenientes da inexperiencia. E esta logo se sente no optimismo, confiado e bondoso, com que esperam que das suas providencias legislativas resulte uma nova ordem social, melhor, mais justa e felicitadora. Mas são bem pouco litterarios todos esses breves discursos, alguns duma tal simplicidade que parecem uma conversação familiar ou um apontamento intimo. Nenhum artificio oratorio lhes empana a sua transparencia de espontanea sinceridade. Lidos, dão-nos o summo prazer de gozar uma serena deducção logica, sem

(1) V. *Opusculos e Esparsos*, 1912, Lisboa, vol. 2.º pag. 35.

escusadas repetições, com a precisão de estylo dum trabalho scientifico e a seccura de notas intimas: dentre todos destacam os de Fernandes Thomaz pela clara serenidade, com que põe todos os assumptos, no campo doutrinario, procurando ver de todos o aspecto contemporaneo e urgente, mostrando assim uma grande preoccupação de utilidade immediata.

Allude repetidas vezes ás suas leituras, ao seu estudo, e nessas allusões ha só o desejo de fundamentar uma opinião, que não é formulada de animo leve.

Já não têm esse caracter intellectual e doutrinario os discursos de Borges Carneiro, que são mais impetuosos e rudes, frequentemente aggressivos e no estylo com reminiscencias classicas.

Bento Pereira do Carmo, um nome quasi esquecido, representou nessas cortes de 1821 a erudição historica. Como membro da commissão encarregada de propôr as bases da Constituição, procurou fundamentar as doutrinas do novo estatuto nos antigos fóros e costumes portugueses. Um dos seus discursos tem por objecto demonstrar que «os membros da commissão, bem longe de se entranharem no labyrintho das theorias dos publicistas modernos, foram buscar as principaes bases para a nova Constituição ao nosso antigo direito publico. . .» [1].

Mas o que ao nosso ponto de vista mais interessa é que esses discursos pouco têm de litterario. Póde-se dizer que o unico artificio oratorio, que se nos depara, é o da longa enumeração, em *crescendo* de intensidade e alguma allegoria, que se contem nos discursos de Borges Carneiro.

Era sobre esta base que ia assentar a litteratura romantica. Veremos que innovações ella fez.

[1] V. *Bibliotheca Modelos de Eloquencia*, vol. I *Discursos Parlamentares dos Principaes Oradores Portugueses*, Porto, 1878 pag. 149.

Que deve entender-se por romantismo? Numerosas são as interpretações deste conceito, forçosamente varias, porque o romantismo em cada paiz teve sua forma especial. Referimo-nos ás definições criticas, porque só essas devem ser discutidas, pelo proposito que as anima de comprehenderem a verdade toda, sem exclusões systematicas, sem insufficiencias de contemplação. É uma definição incompleta a dos romanticos, os proprios innovadores, porque só viam o lado negativo, o antagonismo do gosto classico. Tal a de Victor Hugo: o romantismo é o liberalismo na litteratura. No conceito vulgar, romantismo é synonymo de sentimentalismo, o que é uma definição inacceitavel, porque accusa que só se contemplou um caracteristico, nem sempre identico nas differentes litteraturas, o subjectivismo. Heine e Madame de Stael viram principalmente a preferencia e imitação da poesia medieval, o que é ainda incompleto. Heine definiu pela maneira seguinte: «Was war aber die romantische Schule in Deutschland? Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben, manifestiert hatte» ([1]). Madame de Stael considerou «la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques» ([2]). Brunetière, que não occultou a sua franca predilecção pelo classicismo e que ligou o seu nome a polemicas e artigos de combate ás modernas idéas litterarias, viu no romantismo um movimento de rebellião desordenada contra a regularidade, o bom senso, a perfeição do classicismo. O seu gosto pessoal e uma vista incompleta, consequencia do seu systema critico, não o deixaram considerar serenamente esse grande movimento litterario.

A subjectividade, o amor do pinturesco e a reacção

([1]) V. *Die romantische Schule*, pag. 158. Ed. Cotta.
([2]) V. *De l'Allemagne*. Pag. 174. Vol. I. Ed. Flammarion

contra o classicismo, sendo caracteristicas verdadeiras, não bastam para o definir.

Noutros lugares [1], expusémos já o nosso conceito do romantismo, extrahido principalmente da litteratura francesa, porque foi por meio desta que se concertaram num todo integro os elementos fornecidos pelas litteraturas, inglesa, allemã e italiana, e que depois esse corpo de idéas se vulgarisou.

Neste trabalho, não tendo em vista expôr idéas geraes, mas sim historiar a forma portuguesa do romantismo, apenas reproduziremos o seguinte passo, porque enuncia os principaes caractéres desse movimento: «Quando a evolução litteraria através de Diderot, Rousseau, Chateaubriand e Madame de Stael, estava completa; quando a transformação social a levára ás suas ultimas consequencias, finalmente, quando o romantismo estava constituido, apresentava os seguintes caractéres: predominio da forma sobre o fundo, transformação dos estylos, queda das regras do theatro, adopção de outros modelos, alargamento dos motivos, regresso á tradição nacional, morte da epopêa historica, nascimento do drama historico, transformação e grande desenvolvimento do lyrismo» [2].

No final do presente volume, depois de fazer a historia critica do romantismo português, ao avaliá-lo, exporemos a correcção que haja de se fazer neste conceito geral.

(1) V. *Alexandre Herculano — critico, poeta e romancista*, Lisboa, 1910, e *A critica litteraria em Portugal*, Lisboa, 1910.

(2) V. *Alexandre Herculano — critico* . . . Pag. 95, no *Boletim da Socied. de Geog.* Abril de 1910. É opportuno citar aqui as investigações do sr. Carlos de Mesquita ácerca do *Romantismo Inglês*, publicadas no *Instituto* desde o n.º 9, setembro de 1911, vol. 58.º

CAPITULO I

GARRETT

A VIDA

Garrett nasceu no Porto, em 4 de fevereiro de 1799, duma honesta familia de burgueses conservadores. Em 1804, a familia passou a habitar a quinta do Castello, na margem sul do Douro, onde deccorreu a infancia do poeta até 1811, anno em que todos partiram para a ilha Terceira, patria de outros parentes, entre elles, os Garrett, dos quaes o escriptor tomou o nome, porque havia de tornar-se conhecido. Fôra este exodo determinado pela ultima invasão franceza, a do commando de Massena. Mais tarde esta fuga tornou-se tambem um protesto contra a explosão do liberalismo, ao qual a familia do escriptor se não mostrou affecta.

Na ilha Terceira largamente conviveu com seus tios, de vasta cultura, D. Frei Alexandre da Sagrada Familia, bispo resignatario de Malaca, o arcediago Manuel Ignacio, o conego Ignacio da Silva, o hellenista Joaquim Alves e o juiz Carlos Leitão. Espiritos, litteraria e politicamente classicos, esses tios diligenciaram educá-lo nas suas convicções politicas, nas suas crenças religiosas e no seu gosto litterario. Mas a partida para o continente, em 1816, salvou-o dessa suggestão suffocante e orientou o seu espirito por

uma via inteiramente opposta. Se tivésse obedecido ás influencias familiares, Garrett seria em litteratura um retardatario arcade: absolutista em politica; e na escolha duma profissão optaria pelo sacerdocio, onde a protecção dos tios lhe assegurava exito.

Já então Garrett demonstrava uma vivacidade, que a pesante educação classica não conseguia apagar, já então o futuro collecionador do *Romanceiro* se comprazia em ouvir historias populares, como elle pittorescamente refere (¹).

Em Coimbra seguiu o curso de direito e tomou o grau de bacharel em 1821.

A mocidade academica agitava-se, discutia politica, lia alguns auctores doutrinarios e affoitava alguns ensaios tragicos, na forma que Voltaire divulgára. Garrett foi notado, e communicando-se-lhe o enthusiasmo pelas idéas liberaes, francamente o confessou por occasião da revolução do Porto, de 1820, o que lhe valeu algumas indisposições familiares. Em 1821, a publicação do *Retrato de Vénus* importou-lhe um processo litterario, de que se defendeu brilhantemente.

Passando a Lisboa, obteve a nomeação de official do ministerio do reino e casou, em 1822, com D. Luiza Midosi. Poucos annos depois, os dois esposos separaram-se, tornando-se como estranhos um ao outro.

Depois do golpe de estado de 1822, pelo qual foi abolida a Constituição, os seus partidarios foram perseguidos, e Garrett, já conhecido, teve de emigrar, refugiando-se em Inglaterra. Regressando a Lisboa antes da solução dos acontecimentos, foi preso e expulso.

No exilio leu e observou. Lançado das tumultuosas convulsões da patria, pôde gosar a contemplação da felicidade austéra e da união do *home*, fundamentado sobre principios e amizades, pôde conhecer o espirito inglês na

(¹) V. *Frei Luiz de Sousa*, nota L, pag. 91, ed. de 1904.

convivencia intima duma familia do Egbaston, condado de Warwick. Percorreu a Inglaterra do sul, viu as velhas ruinas evocadoras da edade média, glorificadas, de tradição e de lenda, aureoladas por esse prestigio rehabilitador, que ia avultando na Europa do norte, conheceu a litteratura popular e as tradições, então objecto duma devotada attenção, mediu o poder do contacto entre a litteratura culta e o povo. E o seu espirito, pela observação e pela lição dos grandes escriptores ia-se orientando para a conversão. Em breve, profundamente trabalhado das mais variadas influencias, comprehendia o caracter nacionalista da nova esthése litteraria e o valor das tradições populares, como repositorios de themas a desenvolver. Os poemas *Camões* e *D. Branca* revelaram a sua conversão.

Regressando a Portugal, lançou-se na politica, de que soffreu todas as consequencias, vexames e perseguições. Fez jornalismo e viu os seus jornaes suspensos, e as redacções dissolvidas. Assim passou os annos de 1826 e 1827. O perjurio de D. Miguel e a repressão cruel, que se lhe seguiu, obrigaram-no a reemigrar para Inglaterra. Ahi, na calma tranquillidade do isolamento, posto que muito desprovido de meios, recomeçou o trabalho litterario. A *Adozinda*, dessa data, foi o primeiro testemunho do seu gosto pelas tradições populares. Na legitima apprehensão do que se tornaria D. Maria II, sob a influencia do tio, D. Miguel, procurou influir na sua instituição, com as cartas, que formaram o tratado *Da Educação*.

Estas e outras pequenas obras, publicadas no exilio, alli circularam principalmente, porque o interesse artistico quasi se obliterára na metropole, assoberbada pelas incertezas duma situação de destemperado arbitrio, e tambem porque os emigrados eram em tão grande numero — e um verdadeiro escol intellectual — que por si podiam constituir publico. Mas a circulação era difficil, e as edições ou se faziam com dinheiro emprestado ou com a previa certeza

de subscripções que cobrissem a despeza, não fossem ainda aggravar a precaria situação, em que Garrett se debatia, só com o parco subsidio de emigrado politico. Muitas vezes teve de recorrer á bolsa de Gomes Monteiro, negociante e bibliographo, e num dos exilios a um modesto emprego numa casa commercial.

Em 1831, reuniu-se em Angra ao exercito constitucional. Desde então a sua actividade multiplica-se. Bate-se no cerco no Porto, collabora com Mousinho da Silveira na legislação revolucionaria, redigindo a lei da abolição dos foraes e das contribuições a particulares, da extincção dos dizimos, da divisão da auctoridade fiscal, administrativa e judiciaria, o parecer sobre o codigo administrativo, algumas leis criminaes, etc. Em 1832, foi a Inglaterra numa embaixada, de que era secretario, e que D. Pedro IV enviava ás potencias, a pedir auxilio para a sua causa. Dissolvida essa embaixada, Garrett viu-se abandonado em Londres, donde passou a Paris, e daqui a Portugal no anno seguinte. Em 1836, antes da derrota do cartismo, em que militava, recebeu a nomeação de encarregado de negocios na Belgica. Transferido pouco depois para Copenhague, não chegou a tomar posse do seu lugar, porque foi summariamente demittido.

Da amizade com os dictadores do setembrismo se valeu para realisar um plano, em que havia tempos meditava — a reanimação do theatro nacional — por meio de medidas, que noutro lugar referiremos. Provido no cargo de Inspector dos Theatros, criado de harmonia com esse plano, exerceu-o gratuitamente até á brusca exoneração em 1838. Entretanto começava a sua actividade dramatica. Desde então, Garrett experimentou uma situação mais tranquilla e já cercada de prestigio. Litterariamente, chegára á maturidade plena. O *Frei Luiz de Sousa* e as *Viagens na minha terra* confirmaram a sua consagração. Interpretou-se a sua acção litteraria; o proprio Herculano

a proclamou: «Nas obras do sr. Garrett, como poeta, ha além do merito extraordinario, que as distingue, uma circumstancia que lhes dá o primeiro lugar na litteratura portuguesa do seculo XIX, e vem a ser—que ellas começam o periodo de transição entre a velha Escola chamada *classica* e a Escola, que denominaram *romantica*, e a que nós chamamos ideal, nacional e verdadeira» [1]. Começou a ser traduzido.

Mas os triumphos litterarios não lograram affastá-lo da politica, e o ascendente, que daquelles lhe vinha, não impedia a má vontade das facções. A sua iniciativa sobre a lei da propriedade litteraria provocou resistencias, contra a natural expectativa, e acarretou-lhe decepções.

Chamado ao ministerio dos estrangeiros, em 1852, cinco meses depois saía do governo, sem a deferencia duma justificação.

Todavia, em meio de tantas e tão diversas situações, Garrett soube embréchar a vida litteraria na da pòlitica e convivencia mundana, e entre os ardores da lucta e o desanimo das decepções colleccionava o *Romanceiro* e escrevia as *Folhas caídas*, o seu canto do cysne.

Precocemente envelhecido pela fadiga duma vida dispersiva, morreu em 9 de dezembro de 1854.

O HOMEM

Gomes de Amorim, que intimamente privou com Garrett, retratou-o, physicamente, na idade em que o conheceu, aos 47 annos, com as feições seguintes: Era de estatura regular, ou antes mais alto do que baixo: tinha

[1] V. *Prospecto para a edição das Obras Completas*, 1839, inserto no volume XI das *Obras Completas*, ed. de 1904, pag. 123.

agradavel presença, ar distincto e composto; a fronte alta e saliente; o nariz e a bocca, apesar de grandes, não desharmonisavam as feições do rosto, que era comprido. Os olhos, entre garços e verde-mar, grandes, crystallinos, limpidos e um brilho ao mesmo tempo esplendido e sereno! Estes e os labios delgados, onde parecia, quando conversava, pairar de continuo o sorriso de fina e delicada ironia, davam-lhe a pronunciada expressão de soberania, que a inveja e a ignorancia traduziam por orgulho. Tinha côr pallida, morena; usava suiça muito curta e pequenina pera ou mosca; a côr preta da barba e a meia pallidez do rosto realçavam certo ar de melancholia sympathica» [1].

Moralmente, foi uma das figuras mais nitidamente caracterisadas, como tendo uma individualidade propria, que o romantismo apresenta.

Pela educação, que lhe foi ministrada, e pela auto-educação posteriormente feita, adquiriu uma duplicidade, a que o biographo terá de recorrer para explicar alguns passos da sua vida, porque o fundo moral primario do classico algumas vezes irrompeu até á superficie, coexistindo com o romantico. De facto, ha no seu caracter um certo classicismo, de attitudes calculadas, de compostura, de decoro, que por certa forma contradiz o impulsionismo do romantico. O seu estylo manteve, nas cartas particulares, nos prefacios e em algumas obras menores a construcção e o lexico classico. Mas, abstraindo da génese dos differentes elementos do seu caracter e querendo considerá-lo como todo psychico, logo nelle reconheceremos uma particularidade dominante: que esse caracter teve sempre a norteá-lo o mobil emoção. Decerto, todos temos o gosto da emoção, visto que o sentimento, mais ou menos intensamente, acompanha todos os actos da vida e visto que os nossos esforços se encaminham para uma preferencia pelo sentimento de

[1] V. *Garrett, memorias biographicas*, vol. I, pag. 11.

prazer mais vezes experimentado. Mas ha naturezas, em que a busca continua da emoção é um fim na vida; são aquellas para as quaes cada acto vale como objecto de gozo, e que em toda a sua conducta procuram, pela variedade, evitar o enfraquecimento da emoção, necessariamente produzido pela sua repetição. Os que assim orientam a vida, têm della uma concepção esthetica, e não uma concepção moral. Ora Garrett foi um homem avido de emoção, um estheta pela conducta, por isso um sensual, ligeiro e voluvel nos amores, um superficial no pensamento. Não foi uma dessas grandiosas figuras, cuja pureza, cuja coherencia são para os outros um estimulo e um bem. Só Gomes de Amorim o deificou. Foi, porém, uma individualidade nitidamente caracterisada, e a gloria, coroando-o, chamou para elle a curiosidade de conhecer o involucro mortal donde irradiou alguma coisa menos mortal.

Guiadas pelo mobil esthetico da emoção, duas feições nos parecem principaes na sua personalidade: a sentimentalidade impulsiva e a vaidade.

Amando, borboleteava como um *snob*, ou se lançava dedicadamente como cedendo a uma irresistivel paixão, que era só uma supposta realidade. Considerava a mulher como fonte de emoção e personificação da delicadeza, não comprehendendo para ella outro papel. De harmonia com essa opinião, fez ministrar a sua filha uma educação domestica e religiosa, toda de timidez e feminilidade.

A aureola litteraria e o exito amoroso obrigavam-no a uma exteriorisação adequada, já favorecida pelo conjuncto da sua figura. Para occultar a cicatriz da ferida, que lhe produzira a quéda dum cavallo, usava cabelleira postiça. O seu toucador era um complicado laboratorio, bem provido de minuciosos apparelhos, que fizeram o espanto de Herculano, quando elle, para passar algum tempo na Ajuda, se fez preceder dum enorme estojo recheado de petrechos da elegancia. Quando ministro dos estrangeiros, travou

correspondencia com muitos consules sobre as modas das cidades, em que eram representantes, sobre perfumes e particularidades da vida elegante, e quiz converter um official da secretaria em seu alfayate privativo. Envolvia algumas particularidades da sua vida em denso mysterio, mas nenhuma com tão obstinado sigillo como a sua idade, que encurtava em muitos annos; quando tinha cincoenta, dizia vagamente que tinha quarenta e tantos, e no apontamento autobiographico, que forneceu a Gomes de Amorim, muitas vezes emendou a data do nascimento, antes de se fixar em qualquer. Para não queimar os dedos, segurava nos cigarros por uma pinça de metal.

Desejando sempre apparecer num plano de evidencia, mais duma vez se prestou á censura acre e foi objecto de anedoctas de largo curso. Mas a par dos censôres inexoraveis, alguns subalternos admiradores o rodeavam de encomios, que mais e mais exaggeravam a sua vaidade; já no tempo de Coimbra, num pequeno circulo de amigos, era cognominado o *divino*.

Diligenciou sempre, com especial empenho, ser deputado.

Em 1840, sendo nomeado chronista-mór do reino [1], cargo em que só fez uma leitura publica — mostrou-se preoccupado pela falta de qualquer categoria attribuida a esse cargo, dando-se por satisfeito quando Rodrigo da Fonseca determinou que fosse *serviço da real casa*.

A sua correspondencia particular testifica flagrantemente a volubilidade do seu espirito, confirmando muitas das inferencias acima expostas. Como é legitimo os seus livros são parte principal nalgumas cartas. Á sua propaganda concedia meticulosos cuidados. Elle mesmo redigia os annuncios das obras recem-apparecidas e aos jornalistas fornecia

[1] Sem discutir o absurdo de querer resuscitar um cargo obsoleto, como era o de chronista official, salientamos a escolha insensata. para esse cargo, dum poeta, com preterição de Herculano, que já a esse tempo se havia affirmado.

apontamentos, que lhes facilitassem a sua tarefa de analyse e de elogio. Eram seus os prologos attribuidos aos editores; um delles, o da 2.ª edição das *Viagens na minha terra* foi justamente ridiculisado, porque nelle a vaidade expande-se até ao enfatuamento.

Acatava respeitosamente a liturgia das salas, e nas cartas endereçadas á filha, explicava-lhe a hierarchia dos tratamentos de etiqueta, com a insistencia de quem põe empenho nesse conhecimento.

Gostava de exhibir as suas veneras. Nesse proposito mandou gravar um sinete, que as reproduzisse integralmente. Quando foi agraciado com o grande officialato da Legião de Honra, protestou porque julgava ter direito á Grã-Cruz. As censuras com que metteu a ridiculo os titulares do constitucionalismo, nobreza de fresca data, não impediram que acceitasse o titulo de visconde.

Para os que se acolhiam ao prestigio do seu nome foi sempre benevolo; a Gomes de Amorim concedeu a mais valiosa protecção na vida litteraria como na publica. Porêm, contra os que o feriam, guardava fundo resentimento, que escoava pouco a pouco, por ironias pungentes, emque era fecundo. Na intimidade, dizem os que assim o conheceram, essa ironia tornava-se um attractivo da conversa, e a sua vaidade quasi se apagava na singeleza, com que se abandonava familiarmente.

No fim da vida ia assumindo o feitio gabarola e impudico, que a sensibilidade produz nos que do amor possuem as vivas recordações e o esgotamento. Contava aventuras da mocidade e, com uma ironia, em que se percebe vaidade, grupava os nomes das amantes, que mais o haviam impressionado, da forma que consta dum apontamento intimo:

«Os 7 peccados mortaes.

Podia ser o titulo de um volume curioso, em que se contassem meus 7 principaes namoros:

1 — Soberba — Izabel H.
2 — Avareza — Thomazia.
3 — Luxuria — Bonhia.
4 — Ira — L.ª R.ⁿ
5 — Gulla — Rosa Robinson.
6 — Inveja — Júlia R.ⁿ
7 — Preguiça — Lady Pagt».

Uma vez chegou a vangloriar-se de poder ao mesmo tempo, «aguentar seis namoros».

Como sempre em taes caracteres, a vaidade de Garrett não o deixava examinar-se serenamente e exercer sobre si mesmo a severa critica, que todos devemos pôr na observação de nós proprios; não tinha o sentimento do ridiculo. Uma vez, na famosa discussão do Porto Pireu, José Estevam lançou-lhe em rosto a imperdoavel fraqueza de fazer preceder as suas obras de prefacios laudatórios, e Garrett não se desconcertou.

Foi com este substratum psychico, com verdadeira vocação litteraria e um talento prompto, que elle soffreu os embates da vida e realisou a sua obra.

Nos tempos mais repousados dos ultimos annos, no periodo aureo do *Frei Luiz de Sousa*, das *Viagens* e das *Folhas Cahidas*, Garrett seguia no seu trabalho, um methodo que nos foi transmittido por Gomes de Amorim. Escrevia em cadernos de grande formato, onde collecionava os primeiros originaes. Depois fazia uma primeira revisão, em que emendava muito, e copiava uma ou mais vezes até á redacção definitiva: em cada copia introduzia novas emendas. Emendava mais na prosa, do que no verso, e menos no fim da vida do que anteriormente. Quando lhe não occorria a expressão exacta, preenchia a lacuna em qualquer das linguas vivas que conhecia, francês, inglês, allemão, espanhol ou italiano. Ordinariamente o primeiro original era tanto mais proximo da redacção definitiva, quanto maior a facilidade com que brotára. Frequentemente marcava com

algarismos a variante da rima. Concebia facilmente e redigia com rapidez. O *Frei Luiz de Sousa* foi a sua obra mais meditada, mas escripta com a mesma prompta facilidade, como adiante se contará.

Taes foram as principaes particularidades moraes dum homem que muito procurou e soffreu este «inferno de amar».

O POETA

A evolução lyrica de Garrett segue três phases capitaes: a phase anterior aos seus exilios, tambem anterior á iniciação na corrente romantica; a phase romantica e a da plena maturidade artistica.

São documentos da primeira phase, os *Fragmentos*, *Retrato de Venus*, *Lyrica de João Minimo*, *Fabulas e Contos*, *Odes Anacreonticas*, 1.º livro das *Flores sem Fructo* e tragedias.

Os ensaios épicos, no plano classico, de harmonia com os canones das poeticas, são frios e anodinos, da frieza da arte, que se não sentiu, nem viveu. A corrente romantica não era ainda prevista em Portugal. A actividade litteraria de Garrett, durante essa epoca, é um tardio realismo com todas as consequencias da artificialisação, que delle soffrera o classicismo: imita as litteraturas classicas por intermedio da francêsa. Caracterisemos essa phase.

Uma primeira leitura poderia attribuir ao *Retrato de Venus* uma intenção de symbolismo. Sendo Venus, para o auctor, a personificação do amor e a representação divina da mulher, a que viriam os realistas pintores da vida quotidiana, como os flamengos, e os pintores de batalhas, como Vernet e Le Gros? Numa obra symbolica tem de manter-se a harmonia e a homogeneidade esthetica, toda a composição da obra deve exprimir symbolismo: e desta forma não

teria cabida a intrusão desses pintores demasiado real e por completo opposta ao espirito do symbolismo, caracterisados individualmente e a macularem a obra, cuja forma devia ser abstracta. Estas incongruencias, a existencia dum canto consagrado aos pintores portugueses e o bosquejo historico, que segue o poema, conduzem-nos á convicção de que o poema teve só um intuito didactico. Só os vinte annos lhe communicaram de onde em onde, alguma vida, com a ardencia sensual da edade, ainda despertada pela lembrança dum modelo vivo e presente no espirito, que fez adequar o poema a uma lisonjeria amorosa, porque é manifesto que só no fim se suggeriu essa idéa [1]. Nas outras lyricas ainda deste primeiro estadio, patenteia-se à evidencia o elmanismo rythmico sim, mas frio, com as alternadas repetições empolantes. A admiração de Bocage e de Filinto, os tios da Ilha Terceira tinham despoticamente assenhoreado o seu estro nascente. Chegou mesmo a adoptar um nome arcadico, Junio Duriense. Por isso, elle versejava sem espontaneidade, só correctamente, suppondo que as formas poeticas eram só um capricho do artista, que o sentimento mentiroso de uma vida de restrictas e banaes emoções poderia animar a poesia. Foi este constrangimento que fez abortar a reforma arcadica. Conhecia a natureza só atravez dos adjectivos sonoros de Bocage e do purismo de Filinto, uma natureza de driades e naiades, bosques umbrosos e fontes frias, convencionada segundo um scenario fixo. Separado do grande movimento de rehabilitação da natureza, que entrava na arte, jorrante e impetuosa, metrificou nesse primeiro estadio, monotonos epicedios, odes e lyricas mediocres, de que só destacam as nove pequeninas *Odes Anacreonticas*, ligeiras e faceis.

Caracterisemos agora a segunda phase da sua evolução lyrica.

[1] V. ultima estancia do ultimo canto.

De todas as naturezas e de todos os meios, que Garrett penetrou, foi a natureza baça da Inglaterra e foi o modo de ser nacional inglês que mais o impressionaram e que elle mais sentiu. A relvagem placida e triste, na sua monotonia plangente, sob um ceu sempre toldado, as ruinas povoadas de duendes pela phantasia popular, a integridade austera e sem alarde da familia inglesa, pragmatica, conservadora, mas affavel, tocaram-no fundamente. O seu sentimento impetuoso de meridional, creado ao sol descoberto pelos campos alegres, chocou-se fortemente. Por isso, toda a vida, em pleno borboletear sentimental, elle evocou sempre como origem dum remorso pungente, a recordação do interior inglês. Dessa estada no estrangeiro, trouxe Garrett a convicção das novas idéas litterarias do romantismo, reflexo que eram da geral transformação psychologica e social que se operava. Mas Garrett conheceu principalmente o aspecto litterario, menosprezou mesmo o aspecto philosophico e conheceu menos o aspecto historico, que predominou em Herculano. Regressando a Portugal, Garrett havia soffrido nas proprias qualidades uma hypertrophia e punha-as ao serviço da acclimatação de alguns dos caracteres do romantismo.

Começou servindo esse novo ideal litterario, pela publicação do *Camões*, a primeira obra portuguesa, em que appareceram expressos alguns traços romanticos. Cairam as regras multiplas e complicadas dos antigos poemas heroicos, ainda nesse tempo observadas por José Agostinho de Macedo, e aquellas que subsistiam ainda nesse poema, apresentavam um espirito tão differente, que dessa interpretação tão livre da poetica á insubordinação não ia grande passo. O poema tem invocação, não a uma divindade pagã, como era preceito no periodo mais agudo no classicismo, nem christã, como se preceituava já no seculo XVIII, pela bocca do theorico principal do arcadismo, Francisco José Freire, mas sim o «mysterioso numen» da saudade, uma divinisação puramente romantica.

Sem duvida a saudade é o sentimento mais propenso ao devaneio, ao livre delirio de recordações, em que a consciencia, passivamente, vê passar, como espectadora, as imagens, succederem-se, confundirem-se, gozando desse enfraquecimento da vontade, desse abandono tão esthetico. E os romanticos, pela sua esthetica, quizeram quasi sempre ou a emoção violenta, tanto mais violenta, quanto maior é o contraste com o anterior estado da consciencia, ou o devaneio lyrico. A emoção violenta realisavam-na pelos generos representativos, taes como o theatro e a eloquencia: o estado de devaneio, pelos generos expositivos e subjectivos, como a poesia. Foi effectivamente á saudade que Garrett dirigiu a sua invocação.

O thema, vida de Camões e composição dos *Lusiadas*, mostravam a comprehensão do intuito nacionalista do romantismo, comprehensão que se alargou na *D. Branca*, em que já um episodio decisivo da historia patria se torna motivo principal. É pela *D. Branca* que a historia entra no ambito do bello litterario, pois antes ella só servira de quadro a assumptos contemporaneos, em obediencia aos canones da poetica classica, que fixavam que o thema devia ser affastado da epoca do poeta. Mas como os classicos—bem como todos os homens anteriores ao romantismo —não tivéram a intelligencia historica das epocas, a sympathia e a noção de relatividade, esse scenario historico nunca era uma reconstituição, mas um convencional caixilho para com nomes antigos, enquadrar uma acção contemporanea do escriptor. Foi Rousseau, com o seu estylo tão pinturesco, com as celebres imagens dos tempos antigos, que elle apresentava em defeza das suas preferencias pelo passado, quem abriu o caminho a esse sentido historico; depois Chateaubriand e os historiadores, que delle procederam, como Thierry, alargaram essa noção da diversidade moral e material das epocas, e a côr local entrou definitivamente em litteratura. A historia póde então tor-

nar-se objecto de arte, deixando o subalterno papel de atavio scenographico. Como se alargavam infinitamente as fronteiras ao devaneio lyrico, tão querido dos romanticos, sabido como é que todas as recordações, pela deformação, pela attenuação, que contêm, possuem sempre grandes recursos esthéticos! Todos os que alguma vez recordaram e se deixaram embalar pela associação das imagens, sabem como todo o passado é saudoso e bello!

É esta a novidade da *D. Branca:* desenvolver um thema historico, mas sendo a descripção objectivo principal. O seu primeiro titulo bem o mostra: *D. Branca ou a Conquista do Algarve.* Mas outros mais passos progressivos déram esses poemas, como se verá por uma analyse mais individuada.

O *Camões* é em verso branco e em estancias sem numero fixo de versos, o que já é revolucionario. A acção, cheia de incoherencias e inverosimilhanças — não falamos de erros historicos — marca a fraqueza de concepção que sempre entibiou a obra de Garrett. Que ingenuidade seria suppor Camões aos quarenta e seis annos ainda no impulsivo enthusiasmo duma paixão, nascida na mocidade! O encontro e a amizade com o conde, attribuido pae de Natercia, são dessas impossibilidades da vida quotidiana, que nem póde esquecê-las um romantico. Artisticamente, todavia, o progresso é evidente. Aproveita as situações. A scena da chegada é um quadro completo, no primeiro plano a acção, no fundo a casaria da cidade, tudo descripto só com as vagas tintas de vagos sentimentos, salientando-se mais o effeito sentimental da paizagem do que a propria paizagem. A exaltação do sentimento, a sinceridade do culto de Camões, a identidade de situações e o prestigio da lenda amorosa do epico, déram ao poema nervo, palpitação, força de lyrismo mais violento porèm do que profundo. Brotou da alma, idealisou emoções sentidas. Mas a incapacidade de realisar as grandes situações é evi-

dente. O apparecimento do espectro de D. Manuel pedia o genio dum Eschylo, dum Shakespeare; Garrett fez uma descripção apathica, sem recursos lyricos.

Como não era um pensador, mas um observador sensorial, não embutiu na sua obra, nem particularmente no poema, nenhuma concepção universal ou da vida; mas da sua elegia ergue-se um scenario proprio, uma coloração tristonha e crepuscular, que revivesce sempre a cada leitura.

O canto v pretendeu talvez ser um substratum symbolico das canções camoneanas. É forçoso confessar que se aproximou do psychismo de Camões, quanto era possivel sem minucias estylometricas, nem identidade de forma. Tem o caracter autobiographico, revista de todas as vicissitudes, sempre attenuadas por um grande sonho amoroso; não tem porém aquelle idealismo platonico que colloca o amor de Camões tão alto que é difficil relacionar essa quasi abstracção philosophica a emoções reaes, nem tem o elemento petrarchista, germen da futura decadencia dos estylos. O ritornello era innovação romantica, que vinha da poesia popular. O grande erro, foi fazer da leitura dos *Lusiadas*, extensa parte da acção, sem poder extrahir-lhe novos recursos artisticos, fazendo sómente una repetição, menos que uma paraphrase.

Em *D. Branca*, a mesma fraqueza de concepção e até de realisação. Chamou-se primeiro tambem *A Conquista do Algarve*, o que mostra a intenção de fazer dos amores de D. Branca só um pretexto, o primeiro plano do vasto quadro da conquista do Algarve. Mas o exclusivismo de preferencia, que o amor se arrogava, não deixou que a estructura do poema correspondesse ao seu plano. Só na segunda parte se fala da conquista, e desta apenas os aspectos concernentes aos amores de D. Branca. Não salientou o auctor o facto predominante, em interesse historico, e assim o poema quasi se tornou uma para-

phrase da tradição dos amores duma princêsa longinqua. Os assaltos, os combates, os raptos e as evocações de feitiçaria são pedestal demasiado incongruente com a fraqueza e a passividade duma princesa resignada. A nota bellica e a nota mystica, tão feridas no poema, buscam caracterisar a edade media. Pelo menos mostram um certo cuidado em documentar o espirito da epoca.

Na transformação metrica, que se deu na passagem do classicismo ao romantismo, não foi de somenos importancia a rehabilitação do verso branco e o abandono das estancias fechadas, com numero fixo de versos: tinha de se recorrer á cadencia dos accentos para supprir a ausencia da rima. Garrett bastante fez em prol do poder suggestivo do verso, em que cada palavra era signal de imagens, sem o formalismo da rima:

> Longe, por esse azul dos vastos mares,
> Na soidão melancholica das aguas,
> Ouvi gemer a lamentosa Alcyone,
> E com ella gemeu minha saudade.
> Alta a noite, escutei o carpir funebre
> Do nauta que suspira por um tumulo
> Na terra de seus paes, e aos longos pios
> Da ave triste ajuntei meus ais mais tristes...
> Rosa d'amor, rosa purpurea e bella,
> Quem entre os goivos te esfolhou da campa?

Mas esse poder suggestivo do verso, como o ha-de elle realisar senão por meio de imagens visuaes e auditivas, isto é, imagens-recordações de sensações de vista e ouvido? E são esses os typos predominantes das imagens da poesia garreteana, sem que todavia o viessem a ser nos subsequentes poetas romanticos. O grande culto da forma, sensorialmente considerada, e não como expressão de idéas, faria naturalmente avultar as imagens auditivas, e é isso que de Garrett em diante succede.

É fraco de descripções do lyrismo garretteano e quando as fez, algumas vezes, preferiu reproduzir subjectivamente as impressões causadas pelo objecto a descrever, á fria pintura — processo que os realistas, intencionalmente mais objectivos, inverteram.

Mas outro progresso ainda realisaram esses poemas, e foi a interpretação nova do amor, de que a sua vida voluvel foi um constante exemplo. O amor deixou de ser um artificio litterario e, como artificio, regulado dentro de limites impostos, passou a ser considerado uma realidade, uma fatalidade irresistivel, um mundo onde as convenções e conveniencias, a moral e a lei quebravam inutilmente o seu poder. O amor era soberano, era a chave da vida, era o unico thema verdadeiro da poesia, onde sem barreiras se mostrasse serio e verdadeiro, cheio de incoherencias extradições, indefinivel, incoercivel, differente de si mesmo, por cada homem sentido diversamente. Alguns pioneiros litterarios tinham já trilhado essa vereda, como se mostrou no capitulo dos precursores. As *Folhas Cahidas*, de 1853, marcam a terceira phase da sua poesia, se dentro dum mesmo genero se quisér fazer divisão chronologica. Nunca a lyra garretteana attingira tal perfeição e belleza, já pelas fortes emoções que reproduz, já pelos estados de alma amorosa que testemunha, pela riqueza de imagens, pelo requinte e condensação dos antigos caracteristicos de Garrett. Gravitando todas em torno dum mesmo thema, o amor, em alguns dos seus interessantes aspectos, todos votados ao mesmo *Ignoto Deo*, admira como um espirito, em que a decadencia tão prematura se fez sentir, ainda produziu taes joias d'arte.

A riqueza de imagens poeticas, succedendo-se como num devaneio, que foi a principal novidade do lyrismo de João de Deus, já as *Folhas Cahidas*, a utilisam como um magnifico recurso de arte:

DESTINO

Quem disse á estrella o caminho
Que ella ha-de seguir no céu?
A fabricar o seu ninho
Como é que a ave aprendeu?
Quem diz á planta — Florece!
E ao mudo verme que tece
Sua mortalha de seda,
Os fios quem lh'os enreda?
Ensinou alguem á abelha
Que no prado anda a zumbir
Se á flor branca ou á vermelha
O seu mel ha-de ir pedir?
Que eras tu meu ser, querida,
Teus olhos a minha vida,
Teu amor todo o meu bem...
Ai! não m'o disse ninguem.

Como a abelha corre ao prado,
Como no céu gira a estrella,
Como a todo o ente o seu fado
Por instincto se revela:
Eu no teu seio divino
Vim cumprir o meu destino...
Vim que em ti só sei viver,
Só por ti posso morrer.

Muitas das poesias ou têm por assumpto allegorias, em que a rosa, é protagonista, ou idealisam tudo que essa flor póde suggerir de delicado e poetico.

O amor exclusivista, o amor paixão nunca foi descripto numa composição breve, com tanta verdade, tanta convergencia de effeitos, como nos *Cinco Sentidos*. O desespero da fatalidade duma paixão, que se quer illudir, reproduziu-o Garrett flagrantemente na poesia *Adeus*. Mas ha ainda nas *Folhas Cahidas* um outro pormenor, que merece referencia. É que Garrett trouxe uma innovação, que posteriormente os realistas tanto haviam de utilisar. Eça de Queiroz

sobre todos pela intensidade e pela belleza. Referimo-nos ao uso da adjectivação livre, exprimindo a solidariedade dos sentidos, o poder que tem cada sensação, por si só, de perturbar a consciencia integralmente, accordando sentimentos e imagens de sensações, recebidas por via de todos os sentidos. Duro, molle, acre, doce, preto, branco, silencioso, ruidoso, aromatico, nauseabundo, são adjectivos que exprimem sensações bem nitidamente distinctas pelos sentidos, por intermedio dos quaes a consciencia as soffreu. Pois os poetas transpuzeram essa delimitação e procurando elementos expressivos, confundiram esses varios grupos de sensações, confundindo os adjectivos correspondentes, dando assim, uma expressão litteraria á solidariedade dos sentidos e á unidade da consciencia.

Apparece isto, embryonariamente, em Garrett e muito ao abrigo da analyse logica, obice que essa liberdade poetica tem que vencer.

> A flor
> Bem de amor
> É o lirio:
> *Tem mel no aroma, dor*
> *Na côr*
> O lirio.

O DRAMATURGO

Com a vocação litteraria logo brotára o instincto dramatico, que naturalmente seguiria o gosto arcadico, como notámos na poesia lyrica. Teremos, pois, que considerar duas phases no seu cultivo do genero dramatico, a phase das tragedias classicas, e a phase dos dramas historicos.

Os seus ensaios tragicos não nos chegaram todos; só nos referiremos a dois, *Merope* e *Catão;* os outros perderam-se em emprestimos para copias ou os inutilisou o proprio poeta.

Obra dos dezoito annos, que nunca foi representada, tem por acção — não póde bem dizer-se o quê — talvez as angustias maternaes de Merope, que durante os cinco actos — bem curtos em compensação — vem carpindo a ausencia dum filho e as incertezas que tem sobre a sua vida, preciosa como unica reliquia sobrevivente da matança do tyranno Polyphonte. Esse filho era o successor do throno. Mas esta matança que mobil teve, que precedentes? Porque foi Merope poupada? Pretende-la-hia o tyranno para esposa? É o que parece inferir-se. Mas a proposta de Polyphonte para a esposar é tão inesperada, tão pouco preparada, que a acção dilue-se e perde-se o fio sem se saber se caminha para um desfecho de abnegação, como o casamento de Merope, a fim de garantir a vida de seu filho, Egistho, se para a vingança na pessoa do tyranno. Conjugam-se os dois: o primeiro como intenção, o segundo como realidade, que torna impossivel o sacrificio. Parece uma satisfação á consciencia puritana dos dezoito annos, o castigo do tyranno, a reintegração da desthronada dynastia, o que é mais melodramatico do que tragico. As personagens não têm vigor, são meros instrumentos dum esboço primeiramente delineado, que as leva aonde a necessidade do enredo as conduz e não aonde as deviam conduzir as suas disposições naturaes. Os lances profundamente dramaticos, por sua propria natureza, são apathicamente glosados, em alguns versos então mais difficeis. Nada nos diz senão os nomes das personagens, que a acção se passa na Grecia antiga, tão pouca coloração grega ella mostra. É curioso notar que Garrett manteve o processo das unidades: a de lugar porque os cinco actos decorrem todos junto do tumulo de Chresphonte; a de tempo, porque as personagens entram e saem, na pressa da movimentação maxima dentro de vinte e quatro horas; a de acção, parcialmente, existiu no desejo do auctor, mas ao realisar a obra, diluia-a, sem a complicar com outras acções, deve observar-se. O genero

tragico vasquejava na ultima decadencia, não só quanto á sua composição, pois as suas regras rigidas, eram illudidas, mas quanto ao seu espirito; tornava-se philosophico e social, quando pela sua origem fôra essencialmente psychologico. Para subsistir, ia condescendendo com o publico, recorrendo ao exotismo extravagante ou á doutrinação, como fizera Voltaire. Foi tambem o que Garrett fez, em 1821, quando sob a impressão da Revolução do Porto, a que Manuel Fernandes Thomaz chefiára, escreveu numa effervescencia de enthusiasmo a tragedia bem conhecida *Catão*. Nella quiz glorificar a liberdade, a grandeza moral do vulto de Manuel Fernandes Thomaz. E tomou a velha tragedia, insuflando-lhe vida, como que nacionalisando-a para o momento. Na verdade sente-se na palpitação do *Catão* que alguma identidade havia entre o momento, em que o auctor escrevia, e a acção da peça; essa identidade foi a alma da tragedia.

Discuti-la-hemos na lição definitiva de 1830, após uma cuidada revisão que muito a alterou.

Das côrtes constituintes saira uma constituição, que era um germen de futuras remodelações e reformas. Durou esse periodo de neophilia até á Villafrancada, aberta manifestação do partido contrario. A attitude, que D. João VI tomaria nessa conjunctura, era objecto de todas as apprehensões, e os vintistas, já convencidos do malogro da sua obra e da represalia, refugiavam-se na austeridade moral e na intransigencia, como ultimo reducto. Foi esse momento afflictivo que Garrett quiz reproduzir na sua tragedia *Catão*.

A acção, passando-se numa sociedade virocentrica, como era a romana, e num curto momento da sua vida, decorre sem uma personagem feminina. Póde-se justificar. Mas onde a fraqueza esthetica se evidencia é no proprio decurso da acção, que se arrasta lentamente por cinco actos extensos — o proprio Garrett, reconheceu — e affastando dum para outro o desenlace sempre previsto: a morte de Catão.

Garrett pretendia divinisar a liberdade, como aspiração sagrada, que póde mesmo realisar-se na morte, e para ambiente moral teria de desenhar a preoccupação assustadiça de todos os animos. Fez ambas as coisas, mas ambas assim tratadas são pequena acção para cinco actos. No primeiro põe a acção e apresenta as personagens: Marco Bruto, mancebo ardente e puritano: Manlio austero, mas contemporisador; Porcio e Julio, muito secundarios; e de Catão tanto nos falam aquelles que póde dizer-se ficamos possuindo o escôrço da sua figura moral, posto que por um processo dispersivo, o qual tem a vantagem de preparar essa auréola moral, em que o vemos surgir no segundo acto, presidindo á sessão do Senado. Esta tem toda a imponencia declamatoria de longas odes de intransigencia e protesto, de hymnos á liberdade, grande vivacidade, que a chegada do emissario de Cesar faz explodir com mais impeto. É este um reflexo da agitação moral do momento. No primeiro e segundo acto esgotou, pois, os necessarios antecedentes explicativos: seguia-se logicamente o thema, morte de Catão, que podia ser precedida da tomada da cidade por Cesar, donde o seu desespero. Porém o fatalismo das regras fazia que se enchessem dois actos mais e fê-lo occupando o terceiro a evidenciar a preoccupação moralista dos romanos naquella crise social — por via da analogia das situações — e preparando a defeza da cidade, aproximando os reagentes para a acção definitiva. Esta no acto seguinte é ainda protelada pela morte de Porcio, filho de Catão, que vem ainda pôr em fóco o intuito que o auctor procura de, alêm de desenhar a integridade moral de Catão, patentear as suas qualidades de mando, aplanando dissidencias e relegando a dôr pessoal perante o interesse commum:

> «Meus amigos chorei; não me envergonho
> De ser homem. — Está pago o tributo
> Á natureza. — Agora Roma».

Este aspecto moral de Catão tinha como consequencia uma serenidade e uma frieza que, longe de mais dramatisarem a sua morte heroica, a tornaram um desenlace logo previsto e esperado, retirando-lhe toda a compunção. Essa serenidade, emquanto as muralhas caíam aos arremessos dos arietes de Cesar, alli espectaculosa, numa galeria aberta sobre o mar, torna-se um arranjo. Manlio retira-lhe a espada; Catão, com um grito imperativo exige-a de novo; este pequeno episodio mais nos confirma na nossa previsão e mais demora ainda o desfecho. Finalmente Catão morre, e talvez a geral indifferença dos espectadores contraste com a consternação aflictiva dos seus amigos. Essa frieza é tambem a natural reacção contra essa auréola, esse culto que nada vem justificar no espirito do espectador. É nobre, é austero, mas nobre e austero era tambem Manlio; resplandecia no primeiro plano porque tinha o mando, mas Manlio pusera-se em evidencia, combatendo contra os soldados de Cesar; era generoso, sabia perdoar, mas Manlio tambem perdoou as impetuosidades de Marco Bruto, que queria matá-lo e que lhe assacára a affronta de traidor. O proprio Garrett teve a intuição da pouca distancia que separava Catão das outras personagens e portanto do seu injustificavel prestigio esmagador, da idolatria, que lhe tributavam: «Muito difficil me era, não o desenho dos caracteres, mas a sustentação d'elles. Para apresentar uns poucos d'homens verdadeiramente romanos; e fazer no meio d'elles sobresahir o actor principal, era forçoso suar muitas vezes e desanimar algumas. Bruto, Porcio e Manlio, todos virtuosos, e virtuosos como republicanos verdadeiros, a cada momento se me tornavam Catões, e faziam por consequencia divergir o interesse dramatico, que eu só no unico protagonista queria e devia concentrar. Distingui-os quanto pude, esforcei-me em caracterisal-os por differentes temperamentos e genios; puz peito em separa-los assim, já que a historia e a

verdade m'os tinham unido tanto» [1]. Mesmo da differença, quando a houvesse profunda entre as personagens da tragedia, não se concluiria necessariamente a superioridade de Catão, menos num grau tão longinquo, que determinasse aquella idolatria cultual. Não se guardaram com a precisa minucia as impressões do publico, não se registou se houvéra nelle partidos e quaes as personagens mais appoiadas e quaes os raptos declamatorios mais sentidos — mas nós cremos que então, como hoje, seria Marco Bruto o verdadeiro heroe acclamado, seriam para elle todos os applausos, pelo menos daquelles que viam e sentiam o intuito demagogico da peça.

Tanto *Merope* como *Catão* eram themas já estabelecidos em litteratura tragica. Maffei, em 1713, compuzéra uma tragedia com o thema da Merope, que era um passo para a transformação do genero, cada vez a desinteressar-se mais da paixão amorosa: em 1743 Voltaire glorificava, noutra tragedia do mesmo titulo, o amor maternal: finalmente, em 1783, a *Merope* de Alfieri vinha occupar um lugar evidente na obra deste poeta, o grande revolucionario do genero, que o tornou nacional e politico e alargou o ambito dos seus motivos á edade media e moderna. Tinha pois, já uma gloriosa tradição esse motivo tragico. Não succedia assim com Catão; Addison, em 1713, não fôra feliz, a acção era tambem arrastada e enfadonha. O mesmo succedera a Raynouard. Estas observações, juntas á consideração da edade, da epoca e das circumstancias, em que o poeta escrevia, fazem-nos comprehender por que Garrett nada conseguira juntar de original à historia desse thema tragico, mas deu uma forma pessoal a Catão, ficando essa tragedia em Portugal, como a melhor representante do genero tragico, com preoccupações politicas.

A revolução de Setembro de 1836, comquanto não

[1] V. *Carta a um amigo*, pag. 21, *Catão*, ed. de 1904.

fosse bem acceita de Garrett, favoreceu-lhe ensejo de realisar o seu plano de restauração do theatro, melhor diremos, de introducção do theatro romantico. Amigo de Passos Manuel, suggeriu um conjuncto de medidas legaes, noutro lugar narradas [1], e deu a sua contribuição litteraria com os dramas historicos, que marcam a segunda phase da sua carreira dramatica. As peças principaes foram: *Um Auto de Gil Vicente*, 1838; *D. Filippa de Vilhena*, 1840; *O Alfageme de Santarem*, 1841; e *Frei Luiz de Sousa*, 1843.

No *Auto de Gil Vicente* quiz reproduzir a epoca esplendorosa do principio do seculo XVI, quando andava no espirito de todos o orgulho da empresa da India, frizando num primeiro plano o antagonismo das indoles litterarias de Gil Vicente e Bernardim Ribeiro. A primeira parte — reproduzir essa epoca — era um intuito meritorio, mormente numa obra inaugural, mas não foi conseguida: a segunda — pôr em destaque o antagonismo dos dois poetas — fez-se, mas por via duma errada opinião sobre elles. A epoca não a reproduziu o dramaturgo, no elevado aspecto da sua significação internacional e civilisadora. E Garrett suppôs que até a efflorescencia litteraria dessa epoca patenteava, destacando um supposto antagonismo entre Gil Vicente e Bernardim Ribeiro. Nem Gil Vicente foi o cynico cortezão, abusado do favor regio, nem, a existir, esse antagonismo era particularidade que merecesse relevo especial num tão grande quadro onde não faltavam personagens de acção dominante.

Mas a grande epoca como a reconstituiu o dramaturgo? Pelas conversas banaes dalgumas scenas, em que não apparece nenhuma grande figura, nenhum navegador, nenhum grande guerreiro; um rei bonacheirão, a silhueta meio-apagada de Garcia de Rezende, alguns estrangeiros e o nome de Pedro Nunes. É pouco. Respira-se um ar de calma

[1] V. Capitulo sobre o theatro.

caseira e futil que não era daquelle tempo de empresas de exito dubio, de complicações internacionaes, de incertezas pelas armadas. O povo, sceptico de tantas commoções, nem através do popular Gil Vicente, figura na peça. E pouco o throno dum rei bonacheiro e refestelado para representar uma grande epoca. Ha, pois, que se pôr de lado o intuito de Garrett para só considerar o drama como uma intriga amorosa, enquadrada na côrte, sendo a representação dum auto um pormenor episodico.

E fazendo assim, nada fica de superfluo, porque tudo o mais se encorpora episodicamente na acção principal.

No primeiro acto fica exposto todo o assumpto da peça: o desespero de Bernardim Ribeiro perante o casamento de D. Beatriz, filha de D. Manuel, com um principe italiano, para junto do qual vae partir. Exceptuando a primeira scena, é muito movimentado e duma maneira sequente que interessa. A falsa opinião sobre Gil Vicente e a pretensão de a oppôr ao namorado Bernardim, ambos como symbolos litterarios, fazem que o dramaturgo quinhentista, no acto seguinte, tome umas attitudes, que o rebaixam á condição dum vulgar subserviente, quando elle foi homem de intuição rapida e de observação profunda, que muito independentemente exerceu. Artisticamente, nesse acto, mostrou um superior tacto theatral na maneira por que engastou na peça a representação do auto vicentino. É o mais agitado lance do drama, mas é uma falsidade bem romantica essa audacia dum enamorado investindo pelo paço, incluindo-se numa peça e em pleno serão de côrte, improvisando á princeza uns versos apaixonados. Mas procurando no drama romantico beleza e não verdade historica, é força confessá-lo que em 1838, quando a auréola do bucolico era mais a audacia de ter amado uma princeza — segundo se suppunha — do que o seu sentido lyrismo, essa auréola de ousadia devia reflectir-se sobre o seu caracter e dar aos olhos distantes dos romanticos aquelle typo moral que Garrett gizou.

No terceiro acto, o effeito scenico predispõe. É noite de luar, vê-se balouçar á brisa o galeão, que vae partir com a princeza. Bernardim Ribeiro vem a bordo, mas é preciso affastar Chatel que, perspicazmente, se puzéra de atalaya, chegando a espreitar a infanta. Como o faz Garrett? Enganando-o com uma inopportuna e incomprehensivel lamentação de Paula Vicente, que faz crer ao estrangeiro que é ella a amante de Bernardim.

Elle convence-se, vae-se e Bernardim póde passar. É artificialissima esta maneira de preparar a entrada do poeta, como oé a sua fuga pela amurada fóra a nado, quando o rei volta a despedir-se, ainda uma vez, da infanta. É bella, é dramatica aquella resolução, mas passaria ignorada aquella fuga dum homem, da nau que ia partir? Sendo visto, conhecido quaes seriam as consequencias? Ora existindo, essas consequencias eram ainda parte integrante da acção, tratada á maneira romantica, sem a regra das unidades, cabiam na peça, porque uma peça deve discutir totalmente uma acção, esgotá-la, deixá-la definida no espirito dos espectadores. Só são relegadas as consequencias que o são tambem da necessaria continuidade do tempo.

Na comedia, *Filippa de Vilhena*, Garrett não quiz reconstruir a agitação de 1640, mas sómente uma scena, um áparte desse grande drama. O episodio nodal é a abnegação de D. Filippa de Vilhena que arma cavalleiros a seus dois filhos, D. Jeronymo e D. Francisco. Uns amores, muito mal conduzidos, deram a intriga, com que se construiu a comedia em torno do episodio principal, que fecha o 2.º acto. Como aproveitou, como glosou Garrett o motivo tradicional? Com um discurso mixto, de phrases feitas, de D. Filippa, a que só responde o enthusiasmo sincero de D. Jeronymo, em meio da indifferença da multidão que assiste e do silencio de D. Francisco, que quasi se apaga na sombra. É a unica scena em que este figura. D. Jeronymo declara que a sua infancia acabou e chegou o momento de, com a espada que

acaba de lhe ser confiada, se bater pela liberdade. O romper d'alva é o momento aprazado para a conspiração. E as damas, os cavalleiros, os homens do povo e os pagens só dizem: Vamos! Garrett esqueceu-se da multidão que assistia, como se esquecêra de D. Francisco. No terceiro acto, com o exito feliz da conspiração, Ruy Galvão é derrubado da sua preponderante situação de valido, e Leonor liberta das suas violencias. Assim se finalisa a intriga amorosa. Nenhuma das personagens tem espontaneidade, naturalidade na sua acção, nenhuma se distingue das outras porque nenhuma possue individualidade independente. Barnabé e Ruy Galvão são tão mal desenhados e apresentados tanto de improviso, Ruy principalmente, de quem tão pouco se sabe, que permanecem artificialmente maus, como os restantes figurantes artificialmente bons, pequenos bonecos que a mão do auctor impelle e dirige.

No *Alfageme de Santarem*, a intenção era representar a epoca agitada do primeiro interregno, em que se debatem os pretendentes, tendo sido o embryão da peça a prophecia do alfageme a Nun'Alvares, contada pelo anonymo biographo da *Chronica do Condestabre*. Tinha de se procurar uma acção, e essa foi uma pagina da vida de Fernão Vaz, o alfageme, os seus amores. A representação da epoca, embrenhando-se com a acção, obrigou a peça a diluir-se em cinco actos, que se succedem com difficuldade, sem uma separação logica. E dizemos assim, porque o dramaturgo, que tem de confinar a sua acção no breve tempo de alguns actos, deve dividi-la de forma que cada acto seja um aspecto principal da acção, de modo que esta seja representada nas gradações capitaes, não vá a peça tornar-se uma sequencia monotona de ephemerides, não vá ser exposta dia a dia, momento a momento. Foi o que Garrett não fez, essa divisão dramatica. O *Alfageme* tornou-se um monotono amalgama de acções episodicas, que se distribuem irregularmente por cinco difficeis actos.

A peça decorre toda ao ar livre, uma das caracteristicas mais decisivas. Alda não áma Fernão Vaz, casára por bom senso sómente. O viver contrafeito dos dois, que era já por si sufficiente acção para theatro, mostra-o Garrett rapidamente, por um intersticio da acção, na praça publica. E só torna a fazer lembrar esse pequeno esclarecimento, quando, ainda na rua e duma forma muito subsidiaria, faz ver que Alda ama já o marido. As personagens assim vistas, tumultuariamente, em turba excitada, não têm relevo proprio. Podem ter e algumas têm relevo na acção, mas é só um relevo indirecto, uma altura de posição. O dialogo, frequentemente, carece de naturalidade, torna-se constrangido e mais entibia as silhuetas — não são mais do que silhuetas — das personagens. Por vezes ha ingenuidade nas attitudes, nas suas exclamações: Alda, que ia acceitando o galanteio do alfageme, ao ver Nuno, desmaia, surpreza que nenhum precedente fazia esperar. E o alfageme, fica pensativo e com os olhos cravados nos dois por algum tempo; depois, cruzando os braços e olhando para o céu, diz amargamente:

«— Meu Deus, meu Deus! Mais outra que me enganava!»

É uma reacção que contradiz tudo que sobre elle Garrett quiz insinuar.

Mendo Paes a «prosa torpe das revoluções» traduz um facto real observado, a duplicidade moral propria de alguns individuos, nas epocas revolucionarias. Mas é um mau que não desperta nenhuma antipathia, como Froilão Dias pouco nos move. Os romanticos, sem observação profunda no seu theatro, não sabiam criar uma personagem. E assim os seus paladinos do Bem e os seus campeões do Mal são egualmente frios artificios que não inspiram veneração e não provocam indignação. É esta toda a sua psychologia, o extremo bem e o extremo mal, ambos duma evidente falsidade. Mendo Paes, com dois

alvarás, um de D. João de Portugal, outro de D. João de Castella: Froilão Dias sentado, rodeado de raparigas que cantam e que elle acaricia são episodios que, por artificiaes, nos deixam numa quasi indifferença.

O caracter popular, que Garrett quiz pôr ao drama derramou-se por todo elle, nos cantares, mais foi principalmente na primeira scena do quinto acto que se accentuou. Como sempre em taes casos, Garrett fazia uns alinhavos, não amalgamava os componentes, de sorte que cada um perdesse a côr primitiva, o caracter originario. Que é essa primeira scena? Uma ligação heterogenea do romance da bella infanta com falas adequadas: não é uma idealisação de elementos reaes, vê-se a mão do auctor, alternando o romance com as falas. Em toda a peça, ha alguns pormenores sobre multidões, eminentemente verdadeiras. No *Alfageme* como no *Arco de Sant'Anna*, o romantico da primeira metade do seculo XIX mostrou um conhecimento da psychologia das turbas, que nem todos os historiadores de revoluções possuiram, e que só ha poucos annos começou a ser objecto de estudo cuidado, com Lebon e Sighele.

Do exame destas três peças, podemos já generalisar alguns caracteres da obra dramatica de Garrett, que são tambem da obra dramatica do romantismo: a abolição das unidades, a mixtura confusa dos generos a falta de observação psychologica, a predominancia do drama. A tragedia foi engeitada com sobranceria, como legitima representante do classicismo, ao qual os innovadores haviam declarado intransigente guerra, sem que nada legassem de perduravel, que substituisse a tragedia. Muito em contrario, algumas obras valiosas do theatro romantico eram sem o saberem os seus auctores, uma repetição de observancia do processo classico. Ora, dentro do romantismo português e da obra de Garrett, abre uma

gloriosa excepção o drama *Frei Luiz de Sousa*, porque foi uma obra bella e verdadeira, por meio da sobrevivencia de processos desdenhados noutras obras.

Vejamos como no *Frei Luiz de Sousa* se verificam as principaes regras da theoria classica da tragedia:

O drama tem por assumpto uma grande mudança de situações, a que na poetica classica se chamava *peripecia*. O encontro de personagens—*reconhecimento*—, pelo qual profundamente se altera o seu destino, para sua felicidade ou infelicidade, tambem se verifica. É a scena XIV do 2.º acto, quando o romeiro se apresenta. Tem unidade de acção, essa grande mudança de fortuna; unidade de lugar e de tempo, ainda que sem a estricta comprehensão do seculo XVII. A unidade de acção apenas é cortada por um episodio—o incendio—, que alêm de um pormenor em favor da reconstituição da epoca, da côr local, é necessario ao fio da acção, porque é elle que determina a mudança do palacio, precisa para o desenlace. Tem tambem prologo, mas uma especie de prologo, a que os theoricos chamavam *occulto*, porque não constituia parte independente, antes se derramava pelos principios das falas, como na scena II do 1.º acto. E até o espirito tragico, o fatalismo, a paixão e o terror, pairam sobre a acção, preparando-nos desde do primeiro dialogo entre Telmo Paes e D. Magdalena. É, portanto, o drama uma sobrevivencia de algumas regras classicas, sem deixar de ser romantico no proposito de tratar um motivo historico. Classicismo e romantismo coexistiram e attenuaram-se mutuamente.

O proprio Garrett reconheceu esta enunciada coincidencia e peremptoriamente escreveu: «Contento-me para a minha obra com o titulo modesto de drama: só peço que a não julguem pelas leis que regem, ou devem reger, essa composição de forma e indole nova; porque a minha, se na forma desmerece da cathegoria, pela indole ha de ficar

pertencendo sempre ao genero tragico» ([1]). E quanto á forma: «O que escrevi em prosa podéra escreve-lo em verso, —e o nosso verso solto está provado que é docil e ingenuo bastante para dar todos os effeitos d'arte sem quebrar na natureza» ([2]).

O assumpto havia muito que lhe andava no pensamento desde que na Povoa do Varzim, assistira a uma comedia de feira, construida sobre esse thema: a leitura da memoria biographica do bispo de Vizeu, e o relatorio da commissão encarregada de dar parecer sobre o drama, *Captivo de Fez*, avivaram essa recordação ([3]). Pouco antes. 1841, Ignacio Pizarro publicára o seu *Romanceiro*, no qual se contem uma narrativa em oitava rima da narração da commovente lenda de Frei Luiz de Sousa, pautada por Frei Antonio da Encarnação, cuja passagem integralmente transcreve. A proximidade da data do *Romanceiro*, cuja narrativa era já de grande belleza, leva-nos a crer que por certo Garrett veria nella um incentivo, tanto mais que não é verosimil suppor que elle desconhecesse a obra de Pizarro ([4]).

Fosse qual fosse a suggestão proxima, o certo é que ao tempo em que escreveu o drama, Garrett já conhecia todos os recursos da tradição. Meditára-a longamente, penetrára o espirito da epoca e vivêra a vida anciosa e afflictiva das personagens.

E já o tinha todo esboçado, as situações todas delineadas, quando uma enfermidade o reteve em casa. Então,

([1]) *Ao Conservatorio Real*, pag. 9, junto ao *Frei Luiz de Sousa*, ed. de 1904.

([2]) Ibidem, pag. 8.

([3]) Ibidem, pag. 11 e 12. A obra do bispo de Vizeu, D. Francisco Alexandre Lobo, a que Garrett se refere, é a *Memoria historica e critica acêrca de Frei Luiz de Sousa*, publicada nas *Memorias da Academia*, Tomo 8.º, parte I. e reimpresso no tomo 2.º das *Obras Completas*, 1844.

([4]) Foi Camillo Castello Branco quem primeiro propôs este alvitre. V. *Esboços de Apreciações litterarias*, pag. 245, ed. de 1908.

Nuno Maria de Sousa Moura tambem escreveu um pequeno conto sobre um episodio da vida de Fr. Luiz de Sousa, *Ao cabo de oito annos só a nova de que morrêra*. V. *Panorama*, 1843, pag. 377.

naquelle forçado recolhimento, escreveu a obra, ha muito mentalmente composta e revista. Depois leu-a a Herculano que foi o seu primeiro ouvinte.

Fazendo uma obra de arte — e não uma obra de historia — necessariamente Garrett engeitou a seccura da narrativa exacta, para optar pela versão lendaria ([1]).

Na acção tudo é naturalidade, sequencia logica em todas as suas suavidades, em todos os seus sobresaltos. Tudo caminha, mercê da observancia das regras classicas, para a tragedia final. Nem uma inverosimilhança, tudo consequente e verdadeiro, a dentro da moral catholica, entende-se. A composição é maravilhosamente perfeita. Os tres actos fixam as gradações capitaes e decisivas da acção, e tão flagrantemente, tão genialmente que não ha uma lacuna, nem uma superfluidade. Tudo gravita em torno da acção, explicando-a e preparando-a. Nada esqueceu, nem a atmosphera moral, visionaria e supersticiosa, concretizada em Telmo Paes. Tudo faz sentir como é falsa, como é transitoria a situação familiar de Manuel de Souza e D. Magdalena.

A conducção do dialogo é perfeita; cada personagem discorre por uma verdadeira associação de idéas e na dependencia directa do que lhe diz o seu interlocutor. O dialogo de abertura entre D. Magdalena e Telmo Paes é um modelo até ao momento em que divagando se affastou do primitivo assumpto porque então reapparece a emphase inopportuna, de que Garrett tanto abusou nos outros dramas. No *Frei Luiz de Sousa* esta intrusão póde explicar-se pela necessidade de interpolar o prologo.

Magdalena (Enchuga os olhos, e toma uma attitude grave e firme). — Levantai-vos, Telmo, e ouvi-me. (Telmo levanta-se). Ouvi-me com attenção. É a primeira e será a

([1]) Sobre o que ha de verdadeiro na tradição, V. a monographia de Sousa Viterbo: *Manuel de Sousa Coutinho (Frei Luiz de Sousa) e a familia de sua mulher, D. Magdalena Tavares de Vilhena*, incertas em *Historia e Memorias da Academia*, 2.a classe, Tomo IX, parte I, 1902.

ultima vez que vos falo d'este modo em tal assumpto.— Vós fostes e sois amigo de meu senhor... de meu querido marido, o senhor D. João de Portugal: tinheis sido o companheiro de trabalho e de gloria de seu illustre pae, aquelle nobre conde de Vimioso, que eu de tamanhinha me acostumei a reverenciar como pae. Entrei depois n'essa familia de tanto respeito: achei-vos parte d'ella, e que quasi que vos tomei a mesma amizade que aos outros... chegastes a alcançar um poder no meu espirito, quasi maiór...—de certo, maiór—que nenhum d'elles. O que sabeis da vida e do mundo, o que tendes adquirido na conversação dos homens e dos livros—porêm, mais que tudo o que de vosso coração fui vendo e admirando cada vez mais—me fizeram ter-vos n'uma conta, deixar-vos tomar, entregar-vos eu mesma tal auctoridade n'esta casa e sobre minha pessoa... que outros poderão extranhar» (¹).

O grande progresso artistico que fez Garrett, ao compor este drama, foi dominar a execução tão soberanamente que póde dar-se, só á expressão. Não se deixou cegar pelo processo dos aspectos principaes da acção, antes embutiu aqui e ali uma pequena scena subsidiaria que aligeira a pesada gravidade dos lances dramaticos, primordiaes na acção, como nas scenas VI do 1.º acto, XIII do 2.º acto e III do 3.º acto. Assim, a acção apparece embréchada de pequenos pormenores, que não a diluem nem distraem e lhe dão mais verdade. Ás vezes essa minucia dá um especial requinte á expressão, como na scena X do 2.º acto, quando Magdalena, recommenda ao creado que siga o bergantim com a vista até abicar em Lisboa e que venha logo dizer-lh'o, e ainda na seguinte scena:—«*Magdalena* (sobresaltada)—Quem vos chamou, que quereis? Ah! és tu Miranda. Como assim! Já chegaram?... Não póde ser» (²).

As personagens são a encarnação de dores, não se

(¹) Ibidem, pag. 55.
(²) V. *Frei Luiz de Sousa*, pag 25, ed. de 1904.

encontram, nem se encontrarão jamais, como seres normaes, na vida; são personalisação de sentimentos, são os precisos reagentes para uma grande dôr. E comtudo têm verdade, verdade ideal embora, são coherentes, dum só blóco.

Magdalena é a mulher, profunda e obstinadamente feminina, mulher para lagrimas e para o amor-sentimento, para quem a maternidade é um doloroso encargo. Antes d'ella viveu nos seus receios, depois nas suas preocupações: mulher para estar sentada, entregue á superstição — é esta a sua mais natural postura durante a maiór parte da peça — ou mirrada nos braços do marido. Vivèra numa espectativa dolorosa, numa athmosphera de fatalismo que bem a fazia medir a tortura dos condes de Vimioso, que se separaram para professar. Sempre fraca e receosa, a sua fraqueza mais profundo torna o martyrio da profissão. Suspeitosa na certeza, como o fôra no simples presentimento, é arrebatada até ao ultimo momento; só a prostração lhe faz calar a dôr, como na scena final em que a desgraça attinge proporções superiores á sua sensibilidade. Manuel de Sousa, mais normal, parece ter vivido sempre na certeza da morte de D. João de Portugal. Friamente, chega a dizer á filha:
— «*Manuel* — Mas se elle vivesse... não existias tu agora, não te tinha eu aqui nos meus braços» [1].

Nem comprehendia os sobresaltos nervosos da mulher. Bom, solida e santamente bom, respeitou sempre e sem ciume o nome de D. João de Portugal. Só tem uma benevola censura, que é ainda uma infinita bondade, quando suppõe a monstruosidade de o romeiro querer falar a D. Magdalena:

— «*Manuel* — Quem? será possivel? Pois esse homem quer ter a crueldade de rasgar, fevra a fevra, os pedaços d'aquelle coração já partido? Não tem entranhas esse homem: sempre assim foi, duro, desapiedado como a sua espada. É D. Magdalena que elle quer ver?... — *Jorge* —

[1] Ibidem, pag. 48.

Não, homem; é o seu aio velho, é Telmo Paes. Como lh'o havia de eu recusar?

Manuel—De nenhum modo: fizeste bem: eu é que sou injusto. Mas o que eu padeço é tanto e tal... » (¹).

Apesar dos grandes desalentos é o unico que oppõe alguma frieza á dor. Foge a D. Magdalena, resiste ás suas supplicas e diante do cadaver da filha, ainda tem força, «depois de algum espaço», para falar e pedir o escapulario.

Maria de Noronha é a filha fatal duma mulher como Magdalena, a descendente esgotada de parentes mysticos, que se cruzaram. Adivinhava, lia nos olhos das pessoas como sabia ler nas estrellas. Frequentes rubôres febricitantes, afogueavam-lhe as faces, previa e presentia. Tinha a agudeza de ouvido dos tysicos. Logo se infere que está votada a um desenlace tragico, parece aluniada por uma chamma interior que a vae consumindo.

Estas três protagonistas não têm a realidade contingente de cada dia, ainda que nós lhes communiquemos a anciedade sentimental, mas são proporcionadas e serão verdadeiras num mundo melhor de idealidade e de pureza. Não podemos deixar de os admirar e de admirar como Garrett criou aquellas figuras a um tempo tão verdadeiras e tão ideaes.

Depois de ter fundado o Conservatorio e escola de declamação, de ter instado pela construcção do theatro normal, de ter rehabilitado a profissão dramatica e ter contribuido com os seus dramas, pergunta-se, criou Garrett um verdadeiro theatro nacional?

O theatro nacional, representação esthetica dum povo, idealisação, das suas tradições e crenças, expressão do seu sentimento nacional, não póde ser criado por um auctor, tem de ser produzido por uma lenta evolução historica, a

(¹) Ibidem, pag. 66.

que os auctores se subordinem, guardando as suas personalidades distinctas, mas uniformisadas quanto possivel pelo genio collectivo do povo, para que escrevam. É indispensavel que haja um gosto nacional, um interesse que sollicite os auctores, é necessario um publico. Gil Vicente, o primeiro dramaturgo, escreveu para a côrte, o publico mais selecto de então e avançou grandes passos, mas os seus continuadores, em contacto com o povo inculto, ou glosaram os themas vicentinos ou lisongearam a multidão ignara. Depois o theatro portuguès tornou-se, quando as circumstancias historicas o não obliteraram, um producto frouxo de academicos eruditos, só alcançando alguma viveza com dois ou tres dramaturgos. Eram, porêm, só pequenas obras pessoaes, nunca élos duma evolução progressiva e sempre mais complexa. Assim o theatro garretteano é só uma tentativa pessoal servindo um grande intuito. Nem podia, com o processo romantico, crear um theatro nacional. O proprio programma do romantismo, a sua propria indole a isso se oppunham. No *Frei Luiz de Sousa* é que fez quanto podia fazer com os seus recursos theatraes.

Os seus contemporaneos, talvez por commodidade mnemonica ou de systema, supuzeram-no verdadeiramente restaurador do theatro nacional, mas a scena portuguesa continuou franqueada à imitação e à traducção do theatro estrangeiro, e os dramaturgos historicos — quasi todos inferiores a Garrett — tornaram-se narradores da historia, sob a forma dialogada.

O ROMANCISTA

Tambem fez romances, e escreveu *O Arco de Sant'Anna*, *Viagens na minha terra* e *Helena*.

Da primeira não discutiremos a inverosimilhança, falsidade por vezes, porque era do tempo e do gosto litterario

do publico essa soltura da imaginação. É na composição que a critica tem de fazer os seus reparos, composição que soffre de todos os defeitos dos processos romanticos, aggravados pelo modo de ser particular de Garrett.

No *Arco de Sant'Anna*, quasi só ha personagens, sem scenario, sem uns ligeiros tons de côr local, só personagens, figuras recortadas, movendo-se no espaço. Nem a vida da cidade, nem a casaria, nem o interior do paço episcopal, nem uma vista panoramica. Apenas o arco e a procissão a Gaia, unicas descripções. Mesmo dispersa, como esclarecimentos a proposito, foi proscripta a descripção. E essas personagens, que se movem no espaço, movem-se arbitrariamente, porque não têm realidade propria, substancial, são só ideações adequadas a um enredo premeditado. Apenas se distinguem por um ou outro caracteristico, que é como um emblema. Vasco, rapaz voluvel, foi arvorado em capitão da revolta, não cedendo a uma troca espiritual de motivos ou a uma natural sequencia de circumstancias, mas tão sómente porque convinha ao prévio plano de Garrett fazer delle filho do bispo, o agente da sua destruição e castigo, para mais empolgante effeito dramatico. O bispo é apresentado como um cynico sensual, cuja hediondez era bem romantica. O proprio auctor não fixou uma opinião sobre esta personagem, porque, no segundo volume, attenua o seu juizo: «Não era um monstro, mas um homem perdido do vicio, cego de poder, corrupto pela riqueza, gaffo da má lepra...» O seu relevo é devido só ao papel preponderante que tem na acção.

Paio Guterres é o reverso, igualmente duma extrema falsidade romantica. Anninhas e Gertrudes são mulheres delineadas pela concepção garretteana, pequenas, fracas, flexiveis, a primeira soffredora e mais passiva, tratada pelo auctor com particular carinho; a segunda mais decidida, como convinha para o seguimento do entrecho. Sem essa decisão convincente de Gertrudes, Vasco não partiria para

D. Pedro, e toda a acção seria desviada para outro rumo. Todos os outros figurantes são necessidades da composição, um pouco caricaturados ás vezes, como Martim Rodrigues e Gil Eanes. O proprio Garrett mostra o seu partidarismo pelas personagens: «—...e Vasco entrou em casa da nossa boa Gertrudinhas, de quem te confesso, amigo leitor, que já tenho saudades. Se te succederá a ti o mesmo? A ser assim, perto estamos todos de as matar, as taes saudades, porque no seguinte capitulo vamos entrar em sua casa...» As personagens, que menos o interessam, chega a esquecê-las. As rezas, com que occupa Briolanja Gomes, no capitulo XXIX do 2.º tomo, não serão um arranjo improprio nessa personagem tão faladora, que alli assistia muda á conversa de Vasco com Gertrudes, num momento e num assumpto tão grave?

No dialogo, frequentemente, mistura observações pessoaes, como por exemplo, quando Guiomar falando ao filho, accrescenta: «... passar pelos dedos estas ridiculas contas de invenção mahometana que a superstição dos christãos adoptou... Porque tudo quanto é superstição adoptam de todas as religiões — nem o seu culto é mais que a remendada mistura dos varios cultos da terra».

A composição da obra é fraca. A divisão em 38 capitulos não obedece a nenhum eschema systematico. Muitos capitulos quebram uma mesma scena, um mesmo dialogo. Outros são preenchidos nas suas poucas paginas com digressões estranhas ao assumpto geral, de que o primeiro capitulo do tomo segundo é um exemplo tão categorico que podia por si constituir uma introducção desligada da obra. São raros aquelles, que constituem uma scena completa como o XX e XXI.

O grande fundo desse quadro do Porto medieval é a lucta contra o bispo. Pois essa lucta apparece-nos a principio quasi mesquinha, e explica-nos tão mal a formação e ordenação da revolta, só nos mostrando os irmãos Vaz a

propagandearem, que grande surpreza nos colhe, quando Garrett quer mostrar-nos como uma verdadeira guerra civil o que só julgáramos uma turba insurrecta.

As difficuldades de algumas situações de effeito que importava tivessem uma solução consentanea com o plano préviamente posto, resolveu-as Garrett com o providencial *deus ex machina*, como a apparição de Paio Guterres no cap. XXIX, como a apparição do rei no cap. XXXVI.

Os grandes lances fôram tratados por uma forma muito simplista, tornando-se meros encontros das faculdades unicas, dos emblemas que designam cada personagem e não um duello de complexos seres moraes. A scena do cap. XXIX passa-se toda num dialogo, sem mais pormenorisação, num duello que é um antagonismo entre a virtude e o crime, de que aquella tem de sair vencedora, segundo o fatalismo optimista dos romanticos. E quando apparece o *deus ex machina*, não é bem Paio Guterres, mas a eloquencia «da humildade da virtude» a cujos pés se prostra o «orgulho criminoso».

Na discreta isenção, com que Garrett evita contar os pormenores do rapto de Anninhas, fechando o capitulo, logo que Pero Cão lhe entra em casa, bem se patenteia a divergencia entre o processo romantico e o do futuro. Um realista tudo penetraria miudamente. E se, apesar da isenção neste ponto, noutros Garrett feriu a nota obscena, foi por comprazimento da sua indole sensual.

De onde em onde destacam algumas observações verdadeiras, tiradas da experiencia ou da intuição psychologica, mas muito breves.

Porém, onde Garrett foi verdadeiro e profundo foi na historia dessa multidão turbulenta. De facto, psychologicamente, a historia da revolução portuense do seculo XIV, é toda verdadeira. Repare-se que não dizemos historicamente. Desde a sua formação até á sua dissolução é toda real, toda verificavel. A subita colera por indignações

longo tempo represadas e logo accordadas por um motivo proximo; a consciencia da impunidade que dá ás turbas a audacia: a necessidade dum guia e a facilidade de qualquer o ser, aproveitando a depressão psychica que ha em todas as sublevações; o prestigio pessoal, as exclamações anonymas, que se perdem no ar, e se suggerem umas ás outras por associação e sempre duma ferocidade crescente; a cobardia e a volubilidade que fazem acalmar promptamente uma indignação: o novo inflammar-se pela lembrança do motivo proximo, que alguem atira ao acaso, tudo Garrett registou e apontou com summa verdade e belleza.

O episodio nodal, castigo do bispo por D. Pedro, poderia dar um conto, mas nunca um romance de dois volumes, a menos que se quisésse fazer uma reconstituição duma epoca ou duma figura, de D. Pedro por exemplo. Esse mesmo episodio foi relegado successivamente, na acção e na composição, vindo a reduzir-se só ás seguintes linhas:

— «A morte e a fogueira te perdôo — disse el-rei — a ignominia não posso, nem devo.

Tirou do cinto o fatal azorrague, de que sempre andava munido, e três vezes lhe tocou nas costas com o vil instrumento do castigo» (¹).

A significação da ousadia deste desacato, na pessoa dum alto ministro do poder espiritual, em plena edade media, não tomou o relevo que merecia. O que em Fernão Lopes é um momento de indignação, em Garrett parece um processo usual de castigo, ainda na pessoa dos bispos.

As *Viagens na minha terra* appareceram em 1845 na *Revista Universal Lisbonense*, e logo no anno seguinte fôram compendiadas em volume, sob a revisão do auctor.

(¹) V. 2.º vol. pag. 279.

Como não são uma obra, que procedesse dum cerrado plano de composição, discutindo uma acção ou defendendo uma idéa, mas sómente chronicas digressivas, em que se veio engastar o romance, muito disperso, da Joanninha do Valle de Santarem, não pódem ser analysadas por um processo cummum, como não pódem ser classificadas por um nome de genero vulgar. Nós, nos quadros chronologicos, incluimo-las na prosa expositiva subjectiva.

São um correr da penna, em que a physionomia moral e intellectual de Garrett mais e melhor se expandiu do que em nenhuma outra obra. Registo de impressões da vida, as *Viagens* têm a incongruencia, a desconnexão duma intelligencia dissertiva e vagabunda, que annota commentarios, numa ironia litteraria, que não evita o paradoxo. Não ha nesse borbulhar heterogeneo de capitulos o lastro grave e profundo da rapida intuição que vae discernir a verdade através das apparencias plasticas. Não, porque isso seria obra humana e as *Viagens* são só obra garretteana, no sentimento e no commentario. Ellas têm uma frescura, uma espontaneidade limpida e sequente de estylo, não obstante ser muito trabalhado, pois muitos esforços custou a Garrett essa apparente simplicidade. Foi essa limpida simplicidade que deu realce e verdade a alguns pequeninos quadros que sem essa expressão estylistica ficariam obscuros e communs, taes como a scena de bordo, em que campinos e varinos discutem e a scena da merenda no valle. Póde bem dizer-se que esses quadros têem realismo, implicitamente, porque sem a busca proposital do pormenor são completos e têm relevo, têm vida propria, impoem-se naturalmente a todo o illustrador, que queira avivar a obra pela imagem.

O romance do Valle de Santarem, é um composito de todos os episodios obrigados dos romances romanescos, mas onde destaca pela airosa flexibilidade, pela graça alada,

essa Joanninha angelica, uma das mais delicadas criações da arte, a realisação do ideal feminino de Garrett, perseguido e esboçado sempre, mas só nella conseguido. Vê-se saltitar aquelle corpo franzino e debil, adoravel por essa debilidade, por esse ar de hospede na terra, e percebe-se que a confiança, a pureza, a transparencia moral, que Garrett se deliciou em requintar só naquelle corpo debil, naquelles olhos verdes podiam ser retratados. Teve razão, quando escreveu: «—E Joanninha?—Joanninha está no ceu...». Na carta final ha tanta impetuosidade lyrica, que ella bastaria para procurarmos a sua justificação em reminiscencias auto-biographicas. Escrita com o sentimento e só de sentimento falando, reproduz e evidencía o caracter amoroso de Garrett e de todos os que fortemente amam, por uma irresistivel impulsão de erotismo nato. O mal-estar, o descontentamento que tem de si proprio quem ama de mais e sem querer, de quem mente detestando a mentira, e que chorando um amor vê nascer outro numa ininterrupta continuidade, e disso soffre, tudo palpita vivamente nas paginas finaes das *Viagens*. Vendo-se Carlos chorar e abandonar-se, num pedido de perdão, com um impulsionismo desorientado, sem orgulho e sem coherencia, mas amando sempre, soffrendo por amar, adivinha-se o proprio Garrett, pondo na obra as suas confissões pessoaes, esquecido da leveza que procurára e puzéra na primeira e maior parte das *Viagens*, expondo o que soffreu «nesse inferno de amar». Para essas vidas, as unicas realidades que subsistem, são a saudade e o remorso, e é de saudade e de remorso que é feita toda essa carta final. Ella prejudicou a unidade moral da obra, a manutenção dum mesmo espirito ligeiro e humoristico, mas dentro dessa irregularidade, dessa desordem de composição—exteriorisação fiel duma alma—as *Viagens* são uma obra bella, um vivido documento da alma portuguesa, na grande crise do romantismo.

Em 1853, achando-se já doente de cama, escreveu o

fragmento de romance *Helena*, só publicado em 1872. Obra sem valia, considerá-la-hemos já documento da decadencia prematura, muito verosimil num espirito, que tanto se dispersára, e reconhecida a propria natureza desse espirito, apesar de por essa data as *Folhas Cahidas* attestarem plena juventude. Considerado, serenamente, esse fragmento é tão pobre de imaginação, tão longe do senso commum, tão pueril por vezes, tão penetrado de velhice avida de almofadas e de calor, que a critica tem de a considerar ou como obra levianamente composta — o que póde ser um subterfugio — ou como elemento para seguir e avaliar a trajectoria dum espirito e confirmar a lei de que as faculdades mais tarde adquiridas são as que mais cedo desapparecem. A coincidencia de data com as *Folhas Cahidas* é só illusoria, porque estas estavam já no prélo em 1851 e tinham sido compostas em annos anteriores, algumas já em principios de 1846. A decadencia é evidente. E a chronologia das obras de Garrett até certo ponto confirma o principio acima enunciado. Exceptuando o poema *Camões*, as obras primas foram todas realisadas na edade madura: *Frei Luiz de Sousa*, aos quarenta e quatro annos, *Viagens* aos quarenta e seis, as *Folhas Cahidas* á volta dessa edade.

No fim da vida, Garrett, com Gomes de Amorim, já emprehendia a imitação duma peça francesa, *O Conde Novion*. Não seria evidente a decadencia?

O ORADOR

Como orador, Garrett pronunciou numerosos discursos no parlamento, porque foi repetidas vezes deputado e porque acompanhou a discussão de algumas graves questões. Dos seus mais importantes discursos foram o de 1837, sobre o projecto da constituição promulgada em 1838; o de 1840,

em resposta a José Estevam na famosa discussão do Porto Pireo, e o de 1841 sobre a lei da decima.

Estes discursos têm uma composição muito harmonica e logica, percebe-se qual o fito do auctor e qual a sequencia dos assumptos, que foi abeirando, não têem, porêm, forma oratoria inspirada. A sua argumentação é enredada, o seu estylo complicado e demasiado analytico, e faltam, quasi por completo, os artificios oratorios, que tanto abundam em José Estevam. O estylo, sendo pouco eloquente, tem algumas qualidades da conferencia. Sente-se que são peças para leitura e não para serem ouvidas e vistas, como representação. Uma das suas mais cuidadas e reclamadas orações traz a rubrica seguinte: *Debeis appoiados de alguns membros do Congresso.* Os editores commentam com uma nota, que é a declaração do insuccesso oratorio e a confissão, com algumas restricções, do caracter predominante dos seus discursos: «Considerações transcendentes, e que levam volumes ao philosopho para as desenvolver, quando tratadas oratoriamente, surprehendem mais á primeira vista do que persuadem, arrebatam melhor o espirito do que convencem o entendimento, depois vem a reflexão que as rumina lentamente, e que mais forte convicção traz: mas todas são operações que levam tempo». No discurso do Porto Pireo e no da lei da decima, por se ventilar uma questão pessoal, ha alguma emotividade e alguma intensidade de sentimento, o da indignação, e no primeiro ha algumas passagens de caracter oratorio, porque denunciam uma intenção d'arte. São aquellas, em que uma idéa simples vae sendo desenvolvida por successivas concretisações, convertendo o que era uma formula secca e pobre num ou mais quadros, ostentando todos os seus recursos de effeitos. Vejamos o seguinte exemplo: «Portanto, venha de que lado vier, seja qual fôr o principio, a idéa politica a que a ordem queira dar consistencia, organisando a sociedade, toda a facção contra ella se levanta».

É a idéa capital: segue o desenvolvimento:

Nada ha louvavel, nada desculpavel em quem uma vez falou em ordem. É a tunica de Centauro que o lambe de chammas, e o devora de angustias. Tenho perdido a mocidade e a saude sobre os livros.—fico ignorante. Desempenhasse honrada e zelosamente os cargos da republica: é um peculador, um Verres. Fosse bom pae, bom filho, bom esposo, cidadão util, christão temente a Deus.—A um vão-lhe desenterrar os cadaveres dos paes, e com os ossos carcomidos dos seus o apedrejam: a outro, vão-lhe devassar nos peccados da sua gente para lh'os lançar á cara como crime e affronta propria.—Perdesse, um a um, na defeza da patria os membros mutilados—resuscitar-lh'os-hão de escarneo, e o motejarão por seus gloriosos defeitos. Sente-se á direita ou á esquerda, tenha sido sempre leal aos seus amigos politicos, e mais ainda aos seus principios politicos: não ha fraternidade de opiniões, não ha vinculos de amizade. Falou em ordem? Morra por ella. Não ha epithetos injuriosos, não ha alcunhas chocarreiras, não ha vituperios que não mereça: é um monstro, é um traidor, um insignificante, um *fidalgote* de aldeia, que se quer *aparentar com as familias da côrte*.—Que miseria!—

No conjuncto, os discursos de Garrett sendo de extrema correcção litteraria e por vezes elegantes no dizer, têm pouca eloquencia, causa do pouco interesse, que despertaram sempre, pois que só posthumamente foram recopilados.

BIBLIOGRAPHIA ACERCA DE GARRETT

Juizo Critico sobre o «Arco de Sant'Anna», Latino Coelho, na *Semana*, 1851, 2.º tomo.

O Visconde de Almeida Garrett, Latino Coelho, no *Panorama*, 1855.

A Litteratura dramatica em Portugal, J. M. Andrade Ferreira, Lisboa, 1862, 1.ª serie.

Memorias de Litteratura contemporañea, Lopes de Mendonça, Lisboa, 1862.

Historia do Romantismo, T. Braga, Lisboa, 1871.

Garrett—Memorias biographicas, Francisco Gomes de Amorim, Lisboa, 1881, 1884 e 1888.

D. Francisco de Sousa Coutinho (Frei Luiz de Sousa)..., Sousa Viterbo, Lisboa, 1902.

Garrett dia a dia (ephemerides), Alberto Bessa, Lisboa, 1903.

Garrett e o Romantismo, T. Braga, Porto, 1904.

Garrett e a sua obra, T. Braga, Lisboa, 1904.

Garrett e os dramas romanticos, T. Braga, Porto, 1905.

Almeida Garrett, oração commemorativa, José de Sousa Monteiro, Lisboa, 1905.

O Frei Luiz de Sousa, notas, Joaquim de Araujo, Lisboa, 1905.

Notas Elucidativas aos poemas «Camões» e o «Retrato de Venus», Fidelino de Figueiredo, Lisboa, 1906.

Apreciações litterarias, Rebello da Silva, (recopilação), 1.º tomo, Lisboa, 1909.

A Critica Litteraria em Portugal, Fidelino de Figueiredo, Lisboa, 1910.

Garrett, Fidelino de Figueiredo, *Serões*, janeiro, 1911.

A Esthetica do «Frei Luiz de Sousa», Antonio Arroio, Lisboa.

CAPITULO II

HERCULANO

A VIDA

A vida de Herculano poucas anormalidades de interesse romanesco contem e essas deve-as mais á epoca que ao caracter de Herculano, um trabalhador ancioso de isolamento e de paz. Mas vivendo numa epoca de maxima instabilidade, alguns vai-vens havia de soffrer, e soffreu-os sempre oppondo-lhes uma reacção muito differente da que oppunha Garrett, moral e estheticamente tão outro.

Alexandre Herculano de Carvalho e Araujo nasceu em Lisboa, a 28 [1] de Março de 1810. Foram seus paes Theodoro Candido de Araujo, recebedor da antiga junta dos juros, e D. Maria do Carmo de S. Boaventura. Foi da familia materna que o escriptor tomou o appelido Carvalho.

Nas Necessidades recebeu dos oratorianos as primeiras lições de estudos humanisticos. Não póde, por motivos de transtornos familiares, proseguir os seus estudos regulares, que teriam como seguimento natural um curso superior, talvez a Universidade; interrompendo-os, estudou livre-

[1] Por occasião do seu centenario, suscitaram-se duvidas sobre o dia do seu nascimento. V. *Paginas intimas*, Gomes de Brito, 1910.

mente linguas vivas na Aula do Commercio. Era esta uma instituição fundada em 1759 pela Junta do Commercio, em que se professavam as disciplinas de arithmetica, pesos e medidas, cambios, seguros e escripturação commercial. Em 1830 frequentou na Torre do Tombo a aula de paleographia.

Foi por esse tempo que conheceu a Marqueza de Alorna, que residia em Bemfica, rodeada dum grande prestigio que lhe vinha da sua alta nobreza, das suas virtudes, da persistencia varonil que puséra na rehabilitação de seu pae e no renome litterario. A essa senhora deveu elle, como confessa, a primeira revelação da litteratura allemã que então culminava no movimento romantico. «Áquella mulher extraordinaria, a quem só faltou outra patria, que não fosse esta pobre e esquecida terra de Portugal, para ser uma das mais brilhantes provas contra as vãs pretensões de superioridade excessiva do nosso sexo, é que eu devi incitamento e protecção litteraria, quando ainda no verdôr dos annos dava os primeiros passos na estrada das letras.

. . . .

Como Madame de Stael ella fazia voltar a attenção da mocidade para a arte da Allemanha, a qual veio dar nova seiva á arte meridional que vegetava na imitação servil das chamadas letras classicas, e ainda estas estudadas no transumpto infiel da litteratura franceza da epoca de Luiz XIV» ([1]).

Como conheceu Herculano a Marqueza de Alorna, com quem chegou a manter relações intellectuaes de certa intimidade? Herculano, um plebeu pobre, chegou ao convivio preferido do palacio Fronteira, de Bemfica, por que maneira? É uma particularidade a explicar.

Em 1831, implicado na frustrada revolta de infanteria 4, teve de emigrar com outros foragidos politicos para Rennes, na Bretanha francesa. Nessa cidade frequentou

([1]) V. *Opusculos*, tomo IX, pag. 277 e 278.

assiduamente a bibliotheca, onde estudou avidamente os manuscriptos e livros antigos, que nella se continham. Dahi embarcou para os Açores, em 1832, com os seus compatriotas, a reunir-se ao exercito liberal, que entrou em Portugal em junho do mesmo anno.

Emquanto militou, bateu-se valentemente em combates, reconhecimentos e no cêrco no Porto. Mas logo no anno seguinte, em fevereiro de 1833 se ausentou do serviço militar por ter sido encarregado de auxiliar o bibliothecario do paço episcopal: em julho do mesmo anno, por proposta da Camara Municipal, foi nomeado segundo bibliothecario da Bibliotheca Publica Municipal do Porto, cargo em que se conservou até 1836, anno em que o abandonou por discordancia politica. Exigia-se-lhe fidelidade e acatamento ao setembrismo, que elle se recusou a prestar, sacrificando o seu lugar á fidelidade ao cartismo. Entrou então na imprensa, e no *Repositorio Litterario* atacou vigorosamente o setembrismo. Dessa attitude de intransigencia ante os partidarios de Passos Manuel nasceu a *Voz do Propheta*, pamphleto politico em estylo biblico, assertivo, de inspirado. Esse pamphleto, excommunhão fulminada contra o setembrismo, não podia deixar de ser muito bem acceito pela côrte, e D. Fernando, esposo da rainha, a quem Passos Manuel, chefe do setembrismo, humilhára, nomeou-o em 1839 bibliothecario da bibliotheca real da Ajuda, com residencia propria. Este cargo era do paço, não do estado. Já então Herculano manifestára a sua especial competencia em bibliotheconomia. Mas não será licito suppor que a *Voz do Propheta* o tornasse particularmente sympathico ao rei? Essa circunstancia foi apontada, porque, trinta annos depois, em 1867, Herculano escrevia: «Aquelles a quem esse verbo ardente feria viram no auctor um partidario que friamente calculava os resultados politicos das suas palavras» [1].

[1] V. Introducção. *Voz do Propheta*, 5.a ed.

Foi esse o unico cargo de rendimento ocupado pelo historiador durante o tempo que viveu em Lisboa, ou seja até 1867. O vencimento era de 600$000 annuaes, vencimento duma modesta mediania, a que só ha a accrescentar os seus rendimentos litterarios. Estes eram mais opulentos, como se vê duma conta corrente com os Irmãos Bertrands, seus editores [1]. As suas obras e o seu cargo de bibliothecario real foram os seus rendimentos unicos, as unicas fontes de receita até que começou a exploração agricola.

Em 1837, uma Sociedade de vulgarisação scientifica e litteraria fundou o *Panorama*, magazine que teve uma larga circulação e exerceu uma certa influencia. De 1837 a 1844, com algumas interrupções, foi Herculano seu director e collaborador. Foi no *Panorama*, que se publicaram as *Lendas e Narrativas* e o *Bobo*.

Após uma pequena sortida para o jornalismo, em que combateu a regeneração, a vida de Herculano é toda votada ao estudo. Em 1844, entrou para a Academia das Sciencias como correspondente, sobe a effectivo em 1852, e a socio de merito em 1855.

Na Academia teve a commissão de director da publicação, *Portugaliae Monumenta Historica*, para o que visitou numerosas bibliothecas e archivos da provincia, colligindo grande quantidade de documentos, que foram concentrados em Lisboa, na Torre do Tombo. Foi este o periodo de maior actividade. Já então começava a avultar a predilecção pela agricultura. Tomou de renda aos duques de Palmella a Granja do Calhariz e em 1867 de todo se entregou á lavoura, na quinta de Valle de Lobos, onde falleceu em 1877.

[1] De 31 de Dezembro de 1848 a 31 de Dezembro de 1856 Herculano recebeu 6:501$450. Só a 1.ª edição da *Historia de Portugal* produziu-lhe a quantia de 576$000, paga em prestações mensaes de 48$000 desde Abril de 1846 a Março de 1847, inclusive. V. *Archivo Historico Português*, Março de 1910.

Taes foram os factos principaes da sua vida, e só estes porque os de caracter litterario encorporamo-los na discussão da sua obra.

O HOMEM

Physicamente, era de estatura meã, 60 pollegadas de altura, como está consignado no seu registo de assentamento de praça, em 1832, com vinte annos; tinha rosto oval, os olhos azues, o cabello castanho, a barba rala, secco de carnes, as mãos e os pés accentuadamente pequenos. Cortando verticalmente os labios proximo do canto esquerdo da bocca, um gilvaz recordava uma imprudencia da mocidade. Usava o cabello rente e a barba em faixa junto ás orelhas e sob o queixo. Era agil e quando andava em longos passeios compensadores da sedentariedade do estudo, alquebrava um pouco o dorso e recolhia o peito como fazem os que longamente escrevem. O nariz era fino, morrendo suavemente em duas prégas entre os olhos. A testa era espaçosa, e mais o parecia ainda, porque o cabello muito cortado, começava bastante atráz. O conjuncto apparente da physionomia era de severidade e dureza, mas esse aspecto externo era mais o habito da meditação e da solidão do que uma real expressão dum modo de ser moral, porque os que com elle conviveram attestam o seu caracter communicativo, mesmo palrador, dando ás vezes grande importancia e consideração a mediocres.

O seu trajar era modestissimo, mas correcto, só um pouco antiquado, não condescendendo com a moda. Era madrugador e pontualissimo.

Sem pretender localisar numa classificação de caracteres o caracter de Herculano, porque para essa resurreição muitos elementos faltam, é util apontar alguns traços dominantes, que profundamente influiram na obra.

No sentimento foi duma dualidade flagrante, ora sereno ora impulsivo, coexistindo em quantidades differentes essa severidade e esse impulsionismo, até que a idade e o estudo fizeram que este cedesse áquella. Os que o frequentaram relembram como, antes assomadiço, elle lentamente attingiu a augusta serenidade dos bons, dos superiores. Era duma grande delicadeza moral, respeitador e susceptivel até ao melindre, embora na apparencia guardasse certa reserva brusca, estigma da sua origem plebêa. Esse dualismo notou-o o sr. Costa Ferreira e tomou-o como manifestação psychologica dum typo anthropologico escocês, pouco commum ([1]).

Essa origem plebêa, a educação que recebeu dos oratorianos, frades progressivos e antagonistas dos jesuitas, explicam até certo ponto a sua phobia dos jesuitas e do catholicismo moderno, de que elles têm sido sustentaculo. A sua fidelidade aos principios e a coherencia com qualquer doutrina primeiramente acceita eram as bases da sua superior moral. Um juramento e mil recordações da lucta prendiam-no á Carta; execrou, por isso, a revolução de Setembro, como um cartista impenitente. Mas, quando em 1842, o cartismo usou tambem da revolução contra o setembrismo, considerou-o morto.

Neste odio á revolução popular ha tambem que considerar como factor o instinctivo desdem, o affastamento natural que o intellectual reflectido sente ante a turba, que se guia por actos reflexos ou por conductores que especulam. Na guerra civil, Herculano vira de proximo o cariz da demagogia e na revolução de Setembro fôra cobardemente assassinado um dos seus companheiros de lucta e dos mais prestigiosos caudilhos do constitucionalismo. Essa recordação nunca mais se apagou. Na *Voz do Propheta* assim verberou esse crime: «Alevantou-se a plebe e logo commetteu um crime.

([1]) *Herculano sob o ponto de vista anthropologico*, 1910.

Agitava-se e ondeiava pelas ruas com clamor inintelligivel; arrastava-a o espirito das turbulencias civis.

Um homem inerme passou por entre os amotinados: era um dos votados ao exterminio: muitos tiros e golpes partiram do meio da turba, e o homem caiu exangue e sem vida.

E arrastaram até o cemiterio publico, no meio de injurias e risadas, esses restos que a morte santificára. As maldições do odio mais profundo param á beira do tumulo. A maldição popular essa é que não parou ahi.

Soterraram por meio corpo o cadaver e cuspiram naquellas faces lividas aonde já não podia subir do coração o rubor, e que os olhos cerrados não podiam já mundificar com lagrymas.

E esse homem assassinado e arrastado e coberto de escuma fetida da gentalha, fôra um dos que salvara o povo do cutello dos tyrannos.

Plebe: commetteste um assassinio, e serás julgada. A ferro morrerá o que ferir com ferro: disse-o o Propheta do Golgotha» (1).

Mais tarde, já na velhice, o mesmo horror pela turba e a mesma indignação pelo assassinio de Agostinho José Freire, ministro da guerra, dominavam ainda e foram causa dum conflicto, proximo de S. Bento, com um politico, antigo setembrista, que Herculano suppunha compromettido (2).

Comprehende-se que um homem, que é estrictamente fiel aos principios moraes e que quer obedecer-lhes rigorosamente, tem de se manter numa tal independencia, que roçará pela altivez. Que é que nos faz quebrar a coherencia, a linha recta da conducta, senão o ceder a cada incidente, ao episodio que de permeio veio oppor-se inesperadamente, á influencia de outras pessoas? Não condes-

(1) Pag. 39 e 40.
(2) *Paginas intimas*, Pag. 85 e 86.

cendeu nunca Herculano, não cedeu nunca, nem mesmo aos reis. Recusou a commenda da Torre e Espada, a Grã-Cruz de Sant'Iago, o pariato, a pasta do reino, após a Regeneração. Para manter tal coherencia, era necessaria uma grande independencia, para cumprir essa independencia era necessaria uma forte vontade, e essa foi a peça mestra do seu caracter e que elle considerava o verdadeiro estalão para medir superioridades: «Sempre tive grandes duvidas sobre a doutrina da superioridade das intelligencias, isto é, na differença de intelligencia a intelligencia, quando estas são completas. No que acreditava, na epoca em que pensava n'estas cousas, era na superioridade das vontades. O *querer* é que é raro, e tenho a consciencia de que fui um homem que *quiz* nas cousas litterarias. Desde que perdi o querer, cahi na vulgaridade. Hoje não passo de um homem vulgar» ([1]). Que maior manifestação de vontade se conhece que a sua obra, para a qual elle fez tudo desde o carretear dos materiaes? Um dia, em que profundos desgostos o forçaram a descrer das lettras e ainda mais do paiz, recolheu-se á vida agricola, e nessa renuncia quanta tenacidade, quanta persistencia de querer! Abandonar o que fôra occupação da vida inteira, seu titulo de gloria e orgulho duma nação, não traduz uma firmeza de vontade inabalavel? Abandonou e não voltou. E uma vez entregue á vida agricola foi grande, foi profundo. Estudou alguns problemas de economia agricola, delineou uma caixa de soccorros agricolas, fabricou o melhor azeite do seu tempo, transformou a herdade de Val de Lobos ([2]).

No seu trabalho litterario, sempre a mesma vontade fria. Duma persistencia inflexivel, não conhecia divagações accidentaes que o distrahissem dum proposito firme,

([1]) Carta a Oliveira Martins.

([2]) É extremamente ridicula a interpretação dada a este retiro pelo snr. Th. Braga: não ter Herculano vocação litteraria. V. *Modernas idéas.*

seguia-o ao fim directamente, sem considerar a sua monotonia, sequer. E como era senhor absoluto da sua consciencia, posse esta que é a suprema manifestação da vontade, era tambem duma pontualidade exactissima, e sendo os seus trabalhos tão absorventes tinha um tal poder de libertar o seu espirito que não tinha deslises, distracções, era sempre senhor de si. Os seus amigos apenas lhe conheceram uma distracção: entrar na Igreja da Estrella de chapeu na cabeça ([1]).

A sua abundante e variadissima correspondencia bem mostra como respondia attenciosamente aos que se lhe dirigiam e como delicadamente justificava qualquer involuntario atrazo.

É que Herculano era um homem eminentemente pratico, no que este termo comporta de elevado: amava a acção util e honesta. A sua probidade repugnava os psyttacismos frivolos. Era na intelligencia, como na vida, partidario da linha recta: execrava um pensamento tortuoso como abominava uma conducta deshonesta de tergiversações. A propria evolução do seu espirito documenta este asserto, como vamos mostrar.

Na mocidade decide-se pelos estudos praticos e uteis, linguas vivas, escripturação commercial, arithmetica. Mas ao mesmo tempo despontava a vocação historica, aquella vocação que um auctor se compraz em negar, e levou-o a frequentar paleographia na Torre do Tombo. No exilio estuda em Rennes. Então o seu espirito atravessava um estado lyrico de poesia, de devaneio, que transmittia a quanto o rodeava uma visão poetica. É desse estado que nascem as poesias, é então que escreve os apontamentos intimos, *Scenas de um anno da minha vida* ([2]). Sim, porque essas notas não são descripções narrativas, documentos sobre os

(1) V. *Paginas intimas*, Gomes de Brito, 1910.
(2) V. *Archivo Historico Português*, 1910.

factos presenceados, são paginas intimas, em que os factos são só pretexto para divagar. Aponta um pormenor e logo o espirito se eleva na associação das imagens e recordações. Nasceu ainda desse estado a *Voz do Propheta*, em que se tratou numa forma lyrica, como é o tom prophetico, um assumpto coetaneo. Ao mesmo tempo os trabalhos historicos proseguiam; publicava-se o *Eurico*, poema lyrico; o *Bobo* e o *Monge*, mais historicos e menos romanticos; em breve começa o trabalho historico scientifico, e Herculano nunca mais fez poesia, nem romance, até que foi entregar-se de todo á exploração agricola. Em politica preconisou sempre a politica do fomento e foi por isso o chefe doutrinario da Regeneração; a formula politica, o governo pouco lhe interessava, só importava que os poderes garantissem os direitos individuaes: «Absolutamente falando, o complexo das questões sociaes e politicas contem-se na questão da liberdade individual. Por mais remotas que pareçam, lá vão filiar-se. Mantenham-me esta, que pouco me incommoda que outrem se assente num throno, numa poltrona ou numa tripeça» [1]. A principio, a sua religião é um mysticismo lyrico, torna-se no decorrer progressivo da sua evolução uma base da vida moral, um esteio para o viver morigerado. «Para o povo viver livre, é necessario que seja religioso e honesto; não que seja credulo. Para que elle seja religioso e honesto é necessario que conheça as doutrinas do Evangelho, que não são mais do que a confirmação divina da moral universal. Em vez de inculcar crendices ao povo, cumpre inculcar-lhe os principios do christianismo, e as consequencias daquelles principios; cumpre illustrá-lo, em vez de o conservar na ignorancia; fazer-lhe sentir que a força de praticar grandes e nobres sacrificios tão recommendados por Jesus, é o caracter que distingue o espirito immortal do homem do instincto que anima as alima-

[1] V. *Cartas*, pag. 206 e 207, ed. de Lisboa, sd. Casa Bertrand.

rias» [1]. Um homem tão eminentemente pratico, como se acabou de demonstrar, tinha de se manter dentro duma reserva de suspeição, de scepticismo ante algumas novidades, que a sua velhice conheceu, como o socialismo que julgou uma utopia desnecessaria, como as precipitadas generalisações historicas dos noveis escriptores, que classificou de gongorismo scientifico.

A maneira de ser da sua intelligencia, rigidamente causalista e procurando sempre uma base sensivel para o conhecimento, tornou-o um pouco avesso aos estudos de abstracção, como a philosophia, que bem cedo renunciou. Em philosophia, o caracter do philosopho faz variar fundamente as soluções propostas para os problemas philosophicos: essa contingencia, essa incerteza não eram compativeis com o espirito de Herculano, avido de verdade exacta e definitiva. Era demasiado crente para philosophar: «Como a florinha do campo, a alma por onde passou a procella da philosophia, esse turbilhão transitório de doutrinas, de systemas, de opiniões, de argumentos, pende desanimada e tristonha: e na claridade baça do scepticismo, que torna pesada e fria a atmosphera da intelligencia, não póde aquecer-se aos raios explendidos do sol de uma crença viva.

Com Kant o universo é uma duvida: com Locke, é duvida o nosso espirito: e num destes abysmos veem precipitar-se todas as ontologias» [2].

Como a philosophia é triste e arida!» [3]

Vontade firme, imaginação concreta, summa probidade, sensibilidade delicada e um grande amor de acção util parecem-nos os caracteres predominantes desse espirito. Uma vez posta esta causa geral da obra, á qual naturalmente imprimiu uma determinada direcção, analysemos essa obra.

(1) V. *Solemnia Verba*, 2.ª carta, pag. 106 e 107, *Opusculos*, tomo 3.º, ed. de 1907.

(2) V. *Parocho da Aldeia*, pag. 102 e 103. Tomo 1.º das *Lendas e Narrativas*, ed. de 1903.

(3) Ibidem, pag. 101.

O CRITICO

Embora não tivesse exercido a profissão de critico, Herculano formulou alguns principios, que merecem ser retidos, como documentos da sua perspicacia, da nitidez e penetração da sua visão. Já noutro lugar expuzémos as suas idéas criticas ([1]), mas para não remetter o leitor para outra obra e para que este trabalho seja quanto possivel completo, reproduzimos as paginas referentes a este assumpto, introduzindo-lhes algumas modificações.

No jornal portuense, *Repositorio Litterario*, publicou Herculano em 1834, um artigo suggestivamente intitulado —*Qual é o estado da nossa litteratura?—Qual é o trilho que ella hoje tem a seguir?* ([2])—Preconisava nesse artigo a divulgação dos principios absolutos das artes, ecleticamente destrinçados, por meio dum curso de poetica. Era esse um meio que se lhe afigurava idoneo para dirimir a controversia entre o romantismo e o classicismo e para combater a patente infecundidade.

Depois da publicação do *Camões* e da *D. Branca*, Garrett, exilado e absorvido na lucta politica, remettêra-se ao silencio, quanto a arte litteraria. Estava-se numa epoca de transição, e em meio das naturaes hesitações, Herculano apellava para a justiça, querendo resolve-las pelo apuramento do que havia de absoluto e estavel em cada um. Seria esse o criterio para quem procurasse *avaliar*, mas independentemente do quanto de verdade absoluta que possuem, muitas vezes as escolas litterarias vigoram só pela ephemera relatividade de gosto da epoca. Nada me-

([1]) V. *A Critica Litteraria em Portugal*, pag. 74, 75, 76 e 78.

([2]) Os artigos criticos de Herculano estão reunidos nos *Opusculos*, vol. *Litteratura*.

nos verdadeiro que o theatro romantico, e todavia teve um publico.

Por este artigo de Herculano, apparece pela primeira vez na critica portuguesa a idéa de progresso litterario, claramente formulada. Igualmente nelle se exprime a differença de interpretações, nas litteraturas nacionaes, dum mesmo gosto, interpretações mais ou menos convergentes em virtude da solidariedade espiritual, que caracterisa as grandes epocas, taes como idade-media, renascença e romantismo. Flagrantemente exemplifica este nosso asserto, a seguinte passagem desse seu artigo: «Indagando a historia da poesia nos diversos tempos e nações, vê-la-hemos depois da queda da bella litteratura greco-romana, surgindo do norte com um sublime de melancholia e mesmo de ferocidade, proprio dos povos, que a inventaram: veriamos esta poesia fundida com os restos da romana, e posteriormente com a arabe, produzir as diversas especies de romantico, dessa poesia variada e verdadeiramente nacional, na França e nas duas peninsulas, e termo medio entre a bella symetria classica e o sublime gigantesco do septentrião: achariamos essa originalidade nascente da litteratura da meia-idade destruida quasi no resurgimento das lettras, e substituida por theorias antigas, que, conservando sempre o mesmo nome, ficam sendo enxertadas, em preceitos modernos: encontrariamos finalmente o espirito de liberdade e de nacionalidade da litteratura». Escusado é dizer que o termo romantico tem aqui a largueza de significação, com que Madame de Stael o vulgarisou [1].

Salientamos a novidade desta idéa, porque sem ella

[1] Eis a definição de Madame de Stael: «On prend quelquefois le mot *classique* comme synonime de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considerant la poésie classique comme celle des anciens, et la poesie romantique comme celle qui tient en quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte égalemente aux deux époques du monde, celle qui a précede l'etablissement du christianisme et celle qui l'a suivi (V. *La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*».

não era possivel a historia litteraria, que, sendo uma sciencia de desenvolvimento, se baseia na convicção de que existe uma transformação sequente, através do tempo. Não a tiveram os classicos, porque procurando o bello absoluto, na critica apenas faziam cotejo, a ver qual se havia aproximado mais desse ideal.

No anno immediato ao da publicação deste artigo, em 1835, Herculano como que respondia ao alvitre, que a si mesmo propuséra, e expunha no mesmo *Repositorio Litterario* os fundamentos duma nova esthetica. Tem particular significação este seu estudo, intitulado *Imitação, Bello, Unidade*, e dupla, porque ao mesmo tempo que propõe uma esthetica sua, dá balanço á esthetica classica, que se aluia. Não podemos precisar que influencia teve esse artigo, nem mesmo se alguma repercussão apreciavel teria produzido: possivel é que passasse inapercebido por ter sido publicado num jornal portuense, pouco divulgado. Mas tem valia esse breve estudo por ser o principal desse periodo de formação do gosto romantico.

Analysando «as difficuldades e por ventura as contradicções que encerra uma poetica respeitada por tantos seculos», Herculano affirma que convem distinguir o bello — alguma coisa de persistente — do agradavel, todo pessoal e contingente. Affigura-se-nos, em contrario do pensar de Herculano, que o bello longe de ser antagonico do agradavel póde ser uma forma superior do mesmo. E considerando-o assim, é até possivel construir uma hierarchia de impressões e sensações, que trace a marcha geral ascendente, partindo do agradavel physiologico e chegando ao bello moral [1]. Neste ponto de vista, até o prazer physiologico entraria no ambito do bello, como forma inferior, ao passo que no de Herculano, procurando o bello fóra da natureza humana, até o gosto pessoal é relegado, por contingente.

[1] Está realisado um systema esthetico com esta base, o de M. Mario Pilo. V. *Estetica*, collecção *Manuali Hoepli*. Está traduzido para português.

Mas onde as suas vistas se alargam é no delineamento da sua theoria da unidade. Propõe esta nova theoria para substituir a classica, que elle accusava de não saber explicar como as grandes obras, epopêas homericas, *Lusiadas*, etc., eram bellas, mesmo sem que nellas se verificasse a unidade de acção e composição. É, portanto, a sua theoria sómente uma interpretação da idéa de *unidade*.

Eis, como elle a define, resumidamente:

«A poesia é a expressão sensivel do bello por meio de uma linguagem harmoniosa.

O bello é o resultado da relação das nossas faculdades, manifestadas como jogo da sua actividade reciproca.

Esta relação consistirá na comparação da idéa do objecto com uma idéa geral e indeterminada: a harmonia d'ella resultante produzirá o sentimento do bello: esta harmonia será sujectiva, residirá em nós: e a sua existencia *a priori* necessaria e universal.

. . . .

A condição, pois, do bello é a concordancia da variedade da idéa particular com a unidade geral: condição que é portanto necessaria em todos os juizos acêrca do bello».

E tendo-a esboçado, Herculano applica a sua theoria ao juizo da *Iliada*, da *Eneida*, do *Orlando furioso*, dos *Lusiadas* e da *Jerusalem Libertada*, verificando que a sua belleza provem da concordancia com as idéas geraes dominantes, ao tempo do seu apparecimento. A *Iliada* exprime a preoccupação suprema da gloria da patria: a *Eneida* offerece um parallelo entre os romanos primitivos e os do tempo de Vergilio, traduz uma intenção moral, e as tibiezas do caracter de Eneas só mostram a influencia do meio decadente sobre a concepção do poeta: os *Lusiadas* exprimem a gloria nacional, sob todas as suas formas, e é para a não macular que Camões cala as fraquezas dos heroes e entrelaça na acção episodios, que convergem no proposito do poeta.

Assim Herculano, com menor felicidade de expressão, com menor poder de synthese, mas com justa observação tornava-se um precursor de Taine. Não será esta sua theoria da concordancia da obra d'arte com a athmosphera moral da epoca, o momento historico de Taine? O que elle não explicou foi a perduração da obra, unanimemente julgada como bella, mesmo quando essa concordancia occasional deixasse de existir. Fê-lo Taine com a sua classificação dos caracteres moraes, que ascendia do mais ephemero, desde a moda e o gosto voluvel, até ao mais estavel, ao que ha de eterno na alma humana. A obra, que exprimisse alguma coisa eternamente humana, subsistiria ás crises e transformação do gosto.

Apesar de estar na vereda propria, a da analyse psychologica, Herculano não demorou a sua attenção sobre esse objecto.

Sobre o seiscentismo, deixou-nos duas opiniões inteiramente diversas, apenas com o intervallo de oito annos, sendo para notar que a segunda seja inteiramente falsa e que a primeira, assim de todo renegada, contenha toda a explicação do seiscentismo, que viu bem que não podia ser obra de dois homens, Marini e Gongora.

«A convicção de uma verdade litteraria produziu nos seculos XVI e XVII um erro em Italia, que, extendendo-se á Hespanha e a Portugal, transviou da legitima direcção todos ou quasi todos os escriptores da epocha chamada o seiscentismo. Sentiu-se que a metaphora, a mais bella de todas as figuras poeticas e oratorias, a mais repetida, a mais necessaria mesmo nos discursos communs da vida, abundava por isso nos escriptores classicos e modernos, que já nesse tempo illustravam a Europa; viu-se que as passagens bellas ou sublimes de Horacio, Pindaro e Vergilio, de Dante e Ariosto, deviam-lhe em grande parte a sua belleza e sublimidade, e isto era certo; inferiu-se d'ahi que a metaphora era o principal e talvez o unico meio da poesia e da elo-

quencia, e que ella devia revestir todas as imagens e sujeitar ao seu imperio todos os generos, todos os estylos, e isto foi um erro: a vertigem metaphorica se apossou dos poetas e oradores, e, por uma consequencia natural, o fundo das idéas esqueceu e só se olhou para as formas...

Assim pensava Herculano em 1834, pensar que não contem a verdade toda, mas que é verdadeiro, ainda que incompleto. Infelizmente, em 1842, nas *Memorias do Conservatorio* abandonava esta idéa e lançava o alvitre de considerar o seiscentismo como «uma tentativa de restauração da nacionalidade em litteratura, que não sendo acompanhada pela restauração social completa do modo de existir português, anterior ás influencias romanas, ficou aleijada e rachytica.

Nada justifica esta opinião, que veio substituir outra judiciosa e fundada.

No *Panorama*, dentre a sua abundante collaboração destacam tres estudos criticos: *Origens do theatro moderno—theatro português até aos fins do seculo XVI*, *Historia do theatro moderno—theatro hespanhol* e *Novellas de cavallaria portuguesas*.

O primeiro e o segundo são reflexos do enthusiasmo pela renovação do theatro. O grande incremento da litteratura dramatica era um dos caracteristicos do romantismo, como vimos em Garrett. No primeiro faz algumas observações sobre Gil Vicente, cujas obras tinham sido recentemente reeditadas. Este estudo e o prefacio dos editores das obras de Gil Vicente foram os principaes trabalhos sobre o dramaturgo quinhentista, produzidos durante o romantismo.

No segundo artigo faz um esboço geral da historia do theatro espanhol salientando a funcção da personagem obrigatoria do *gracioso*.

Sem se deixar illudir pelas palavras technicas, com um sentido feito, como esta denominação duma personagem, *gracioso*, Herculano viu bem a riqueza tragica do theatro

espanhol. Alguns criticos estrangeiros tinham affirmado o contrario, por não conhecerem a largueza de sentido da palavra espanhola, *comedia*, que abraça todos os generos dramaticos ou representativos.

Seguindo principalmente a Schlegel, Herculano nestes estudos não teve, como o critico allemão, um systema seguro que o guiasse na escolha dos dramaturgos a citar e na caracterisação das epocas, que nem sequer fez. Por isso, estes estudos, contendo criteriosas observações que revelam perspicacia critica, são uma arbitraria enumeração, em que raramente ha sequencia, continuidade.

No outro pequeno trabalho sobre as novelas portuguesas de cavallaria, Herculano evidenciou claramente a acção do meio social sobre esse genero litterario e discutiu a questão da nacionalidade do *Amadis*, pronunciando-se pela portuguesa.

O POETA

Em Herculano, a poesia foi como que uma crise moral. Esse periodo de sensibilidade poetica atravessa-o em plena mocidade, durante o interregno litterario de 1825 a 1837, e nunca mais se repete na sua vida. Elle mesmo se disse poeta até aos vinte e cinco annos.

O caracter de Herculano e o conhecimento que teve da litteratura allemã imprimiram um cunho pessoal á sua poesia, preferindo modelos e assumptos até então sem influencia na poesia lyrica portuguesa. Da litteratura francesa o poeta, que mais analogias moraes offerecia com o seu modo de ser, foi Vigny.

Documentam este estado de poesia a *Voz do Propheta* (1836), obra em prosa, mas que é orientada por uma visão poetica, *Scenas de um anno da minha vida*, e a *Harpa do Crente*.

Logo á primeira leitura da *Harpa do Crente* se reconhece que a sua unica fonte de inspiração é o sentimento religioso. Na *Semana Santa* o proprio titulo é indicação sufficiente; na *Voz* verbera a blasphemia; na *Arrabida* faz o elogio da religião e da solidão e a *Mocidade e morte* é ainda uma apologia; só o *Soldado* destaca um pouco, porque é o patriotismo o seu thema e a abnegação do soldado, mas está ainda dentro da formula do poeta:

> «Deus á poesia deu por alvo a patria,
> Deu a gloria e a virtude [1].

Finalmente na *Victoria e Piedade* a guerra civil é considerada através do sentimento religioso. Nas *Poesias Varias*, que não têm nenhuma referencia chronologica, mas que só foram appensas á *Harpa*. em 1850, o patriotismo e a religião são ainda os assumptos predominantes.

Este primeiro caracteristico da poesia de Herculano é accentuadamente romantico, na primeira forma que o romantismo revestiu, religioso e conservador. Era mesmo uma das idéas defendidas na sua theoria litteraria por Chateaubriand, que bem póde dizer-se o escriptor doutrinario do romantismo. Boileau, theorico do classicismo, de harmonia com todos os tratadistas e os exemplos de todas as litteraturas, insurgia-se contra o christianismo, considerado como materia d'arte, porque esta devia ser extrahida da antiguidade e o christianismo deve bem considerar-se uma verdade moderna, alêm de que a fé não deve ser analysada, nem discutida. Chateaubriand estabelece a sua alliança, demonstrando que a symbiose intima da arte e da religião contem thesouros abundantes de belleza. Homero e Vergilio deixaram de ser os modelos, e pela primeira vez na historia litteraria é a Biblia erigida em fonte de inspi-

[1] *Poesias*, pag. 115 ed. de 1903.

ração poetica. Isto foi uma revolução. E Herculano seguiu a nova corrente.

As suas poesias contêm, derramada, esparsa por ellas, uma concepção da vida, lugubre e desconsolada. Só a virtude vale, e essa só a dá o sentimento religioso, explicação ultima do universo. A cada passo confessa o seu horror das cidades, que a sua imaginação considera receptaculos de todos os vicios, de todas as abominações e horrores; na paz do isolamento é que o espirito se tonifica pela meditação. Grandes são as suas apprehensões pelos progressos da descrença, e ao lembrá-las sempre evoca as vinganças destruidoras do Deus da Biblia, essas atrozes punições. Rico, na verdade, era o grande thema religioso, capaz de infinitas variações, mas Herculano tinha uma imaginação pobre e muito pouco flexivel; imaginação pobre porque dentro dos dois ou três themas, já apontados, repete-se sempre; pouco flexivel porque realisou quasi sempre mal a composição. O seu estado d'alma durante a quadra, em que foram escriptas as poesias da *Harpa do Crente* é essencialmente passivo, era o estado de devaneio, em que a consciencia se entrega abandonada á associação das imagens ou das idéas. A *Semana Santa*, de 1838, é a cada momento cortada de divagações, que prejudicam a unidade de pensamento, e, chegados ao fim, difficilmente poderemos dizer qual seja o assumpto, a idéa capital.

Sendo uma imaginação pobre, poucas idéas poeticas, dessas que seduzem e enternecem e só pedem para expôr o seu contéudo de belleza e emoção uma forma adequada, poucas ideias poeticas concebeu. Com verdadeira poesia e verdadeira belleza, a *Harpa do Crente*, só contem a *Cruz Mutilada*, porque esta poesia desenvolve uma idéa poetica e porque esse desenvolvimento está livre de todas as intrusões, que não interessem directamente á idéa desenvolvida. Qual a idéa? No alto dum outeiro, isolada e esquecida jaz uma cruz quebrada: mão sacrilega a lançou

por terra, talvez algum dos descendentes daquelle, cujo assassinio a cruz generosamente attestava, pedindo para o morto uma oração, lembrando aos tempos o crime commettido. Seria algum racionalista sectario o auctor do sacrilegio? Fosse quem fosse, esse alguem esqueceu-se de que paz, liberdade, socego e pureza do lar, felicidade tudo devia a essa cruz, á religião que ella symbolisava. Um vento frio de descrença varre a terra, a irreligião campeará um dia. Mas a religião é eterna; sem cruz, sem o nome de Christo, sem a historia do Golgotha, o sentimento religioso não morrerá, porque para o suggerir e accordar basta a propria contemplação da natureza, a sua magestade e a pequenez do homem: a crença é uma fatalidade do pensamento e do sentimento.

Esta bella idéa é inversa do racionalismo do seculo XVIII que da observação e explicação da natureza extraía a negação da religião: Herculano, como os primeiros romanticos, parte da natureza, da vida, do pensamento para a religião.

O desenvolvimento dado á idéa nuclear, acima exposta, é perfeito, como se vê pela analyse que vamos fazer-lhe.

Abre com um hymno á cruz, uma como que introducção geral:

> Amo-te, oh cruz, no vertice firmada
> De explendidas igrejas;
> Amo-te, quando á noite, sobre a campa,
> Juncto ao cypreste alvejas;

Pormenorisa o caso particular, que vae ser objecto da poesia:

> Porém, quando mais te amo,
> Oh cruz do meu Senhor,
> É, se te encontro á tarde,
> Antes de o sol se pôr,

Na clareira da serra,
Que o arvoredo assombra,
Quando á luz que fenece
Se estira a tua sombra.

E o dia ultimos raios
Com o luar mistura,
E o seu hymno da tarde
O pinheiral murmura.

Entra na narração:

E eu te encontrei, n'um alcantil agreste,
Meia quebrada, oh cruz.

Quem praticou o sacrilegio?:

Foi da sciencia incredula o sectario,
Acaso, oh cruz da serra, o que na face
Affrontas te gravou com mão profusa?
Não! Foi o homem do povo, a quem consolo
Na miseria e na dôr constante has sido
Por bem dezoito seculos: foi esse
Por cujo amor surgias qual remorso
Nos sonhos do abastado ou do tyranno,
Bradando — *esmola!* a um: — *piedade!* ao outro.

Verbera o crime de ingratidão e relembra os beneficios trazidos pela religião, symbolisada na cruz:

Mas és nuncia do céo, e elles te insultam,
Esquecidos das lagrymas perennes
Por trinta gerações, que guarda a campa,
Vertidas a teus pés nos dias torvos
Do seu viver d'escravidão. Deslembram-se
De que, se a paz domestica, a pureza
Do leito conjugal bruta violencia
Não vai contaminar . . . .
. . . .
. . . . oh cruz, t'o devem.

A idéa primitiva alarga-se, a imaginação do poeta quer adivinhar, interpretar o sentimento geral, de que o sacrilegio verberado é manifestação isolada, e vendo a descrença progredir prophetisa com dôr que ella dominará um dia. É o que se contem na passagem seguinte, onde ha que admirar a transição do episodio para a generalidade:

> Mutilado por elle, a pouco e pouco,
> Tu em fragmentos tombarás do cerro,
> Symbolo sacrosancto. Hão-de os humanos
> Aos pés pisar-te; e esquecerás no mundo.
> Da gratidão a divida não paga
> Ficará, oh tremenda accusadora,
> Sem que as faces lhes tinja a côr do pejo;
> Sem que o remorso os corações lhes rasgue.
> Do Christo o nome passará na terra.

Nem por isso, a religiosidade desapparecerá:

> Não! Quando, em pó desfeita, a cruz divina
> Deixar de ser perenne testemunho
> Da avita crença, os montes, a espessura,
> O mar, a lua, o murmurar da fonte,
> Da natureza as vagas harmonias,
> Da Cruz em nome, falarão do Verbo.

Segue-se um hymno á natureza, como revelação de Deus, como razão de crer:

> Em ti minha alma a eterna cruz adora.

Foi, pois, bem vão o crime do sacrilego destruidor:

> Debalde o servo ingrato
> No pó te derribou
> E os restos te insultou,
> Oh veneranda cruz.

Nesta poesia, attenuaram-se os ordinarios defeitos de Herculano, versos duros, froúxos ou prosaicos e os *enjam-*

bements, tudo concorrendo para que ella seja a mais bella peça poetica de Herculano.

Nas poesias varias, que constituem o Livro II, Herculano fez bastantes progressos na forma, o verso é menos constrangido, ás vezes natural e bellamente rythmado, como na *Perda de Arzilla.*

Disse atraz que Herculano tinha analogia, dentre os poetas franceses do romantismo, com Vigny. Essa analogia será uma coincidencia moral ou uma influencia, ou uma e outra coisa? Em parte alguma Herculano confessa preferencia por Vigny, mas talvez alguma luz traga ao assumpto um minucioso estudo de fontes, naturalmente fóra dos limites deste trabalho. A analogia era grande. Como Vigny, Herculano foi durante o periodo de idealisação, mais uma intelligencia poetica do que uma alma poetica; concebia melhor do que executava, feita a bella excepção da *Cruz Mutilada.* Durante esse periodo, minado pela mais triste amargura, buscou na solidão, como Vigny, penetrar a verdade moral, soccorrendo-se da inspiração biblica, exaltando o orgulho e a honra, e dignificando a vida do soldado, a sua vontade, mixto de liberdade e servidão, a sua resignação em meio de soffrimentos maximos. Vigny chegou a julgar a vida do soldado como o verdadeiro typo de belleza moral. Vigny divulgou o poemeto, longa composição de metro variado, com divisão livre; Herculano usou tambem essa forma, variando o metro muito mais que Vigny e usando mesmo o verso branco. Mas o pessimismo radical, doença moral congenita, levava Vigny a um estoicismo forte, desacompanhado de crença; o de Herculano, breve e passageiro, não impediu que elle fosse um convicto christão.

Os poetas, seus preferidos, deveriam ter sido aquelles de que traduziu algumas poesias, e foram estes Millevoye, Beranger, Delavigne, Lamartine e Bürger. Não figura entre elles Vigny. De Bürger é que Herculano alguma coisa assimilou, que foi o exotismo duma natureza plangente, uma

paizagem duma tristeza nordica, ingremes montes desertos, e gothicos mosteiros abandonados. Não podia ser sentida, como real, essa paizagem, motivo por que só Soares de Passos, tambem conhecedor da poesia allemã e traductor de alguns fragmentos de Ossian, repetiu essas plangencias. Nos seus primeiros annos de Coimbra, Anthero de Quental imitou essa poesia lugubre, e teve tão clara a consciencia da analogia com a de Herculano, que lhe dedicou uma poesia nesse gosto.

Na poesia de Herculano, não abundam os grandes processos poeticos. Animismo só o ha fraco, e por incidente:

> ... e o canto enorme
> Solido alveja alli no espesso panno
> Do muro collossal, que era após era,
> Como onda e onda, ao desdobrar na areia,
> Viu vir chegando e adormecer-lhe ao lado [1].

As metaphoras de Herculano, que são pouco numerosas, são quasi sempre concretas, fiel expressão dum espirito pouco accessivel a abstracções. Por fórma nenhuma se devem tomar como prova de exacta visualisação ou de preferencia pela fórma e pela côr.

Alguns exemplos mostram a qualidade dessas metaphoras:

> Como onda e onda ao desdobrar na areia,
>
> Como tenue caudal . . . .
> Como o vapor de outono em quarto d'alva.
>
> Qual amplexo brutal de ardor grosseiro,
>
> Como abraço materno era suave,
>
> Qual pomposo jardim...
>
> Como um pae de seus filhos rodeado,

[1] Esta idéa, a resistencia desdenhosa dum grande edificio atraves dos tempos, em Anthero de Quental constituiu o assumpto da *Pyramide no Deserto*, poesia dos desasete annos. Patenteia-se á evidencia a differença de recursos. V. *Raios de extincta luz*.

As descripções da natureza só são chamadas como subsidios para a sua preoccupação de sinistro. E quando na *Tempestade* emprehende uma descripção, ella não constitue o objecto só por si, mas é um quadro adequado a uma intenção do auctor, fazer o elogio da liberdade das ondas fascinantes.

Temos, pois, como causas, seguras umas, provaveis outras, da maneira da sua poesia, além do gosto da epoca, o seu caracter e influencias de Vigny e Bürger.

O ROMANCISTA

Foi no *Panorama* que Herculano publicou as composições, que em 1851 reuniu sob o titulo *Lendas e Narrativas*. Ellas inauguravam duas formas de romance, que viriam a ser quasi dominantes, na historia do genero, o romance historico e o romance campestre. Herculano soube ver a originalidade dessas peças e confessou-o nas advertencias que antepôs á primeira e segunda edições. Só não precisou em que consistia essa originalidade: é isso que nos cumpre fazer.

Nas paginas, em que bosquejámos um quadro generico da litteratura do primeiro quartel, opinámos que o romance, tal como o gosto da epoca o preferia, era um genero em estado rudimentar, simples narração duma intriga, com um intuito de moralisar. De sorte que as *Lendas e Narrativas*, que succediam immediatamente, eram inauguradoras da transformação por que esse genero ia passar, transformação que não era sómente uma condescendencia ao gosto corrente, era tambem o desdobramento do conteúdo de recursos, que comportava o genero: não era apenas uma variação, era um progresso, porque da rudimentar simplicidade se ia passar a uma complexidade superior e sempre crescente. Em França, já antes do romantismo o genero

tinha uma historia brilhante, em que se succedem as transformações e experiencias de todos os processos; romance de cavalaria, satyrico e pastoral, com Rabelais, Honoré d'Urfé, Gomberville, Calprenède, M.elle Scudèry, Sorel, Scarron, M.me de La Fayette, Lesage, Marivaux, Prevost, Voltaire. Elle tinha percorrido a gama toda das variações. Ainda nas vesperas do romantismo, Senancour e Benjamin Constant preparavam o gosto para uma nova fórma.

Não assim em Portugal. E todavia brilhantes tinham sido as suas origens, com Bernardim Ribeiro, Francisco de Moraes e Jorge de Montemór. O romance português do seculo XVI chegára a influir no gosto geral, determinando a formação do cyclo dos Palmeirins e dos romances pastoraes. Mas logo se obliterára, só resurgindo no fim do seculo XVIII, na forma já alludida.

Por isso, grande foi a originalidade das *Lendas e Narrativas*. Consistiu ella, primeiramente, na technica da composição. A acção, sendo um encadeamento ininterrupto de factos do mais variavel interesse e de funcção tambem muito differente, não póde ser reproduzida integralmente: o romantismo terá de reduzir, e reduzirá, escolhendo o que é mais determinante e decisivo. É a divisão da acção por gradações. Esse trabalho, pelo qual o escriptor contando incompletamente e descrevendo incompletamente conseguia uma reconstituição completa, era já um trabalho de arte e marca a entrada da arte no romance. De feito, o auctor pensará nos meios a empregar, buscará as descripções mais evocadoras, resumi-las-ha por escolha de pormenores e descobrirá a suggestão e a expressão. Nós veremos como a falta de esta qualidade caracterisou a decadencia dum auctor realista. Materialmente, este trabalho é a divisão em capitulos, e a ordenação da materia dentro de cada capitulo.

Nas *Lendas e Narrativas* ainda parte da composição não é praticada sempre com o rigor maximo alcançado no *Eurico*. No *Alcaide de Santarem*, por exemplo, o primeiro

capitulo descreve-nos o encontro dos conspiradores contra Abdurrhaman e expõe-nos o assumpto, que vae ser tratado; mas o segundo é formado por um retalho do terceiro. Diz-nos elle que um dos conspiradores procurou o califa, mas o objecto dessa visita só o terceiro capitulo expõe. O quarto é o epilogo do episodio e a explicação necessaria para se comprehender o papel duma personagem. Portanto, o segundo capitulo não tem substancia propria, o que é defeito num romance com preoccupações d'arte.

Descripção pittoresca, descripção local, descripção dos interiores, esta mais summaria, descripção de personagens até ao pormenor, fôram tambem qualidadas novas da composição das *Lendas*, até então de todos desconhecidas. Em Herculano a descripção das personagens e do começo da acção são minuciosas, mercê do seu conhecimento da indumentaria e da sua erudição archeologica. Da indumentaria, porque a descripção é quasi toda exterior; pretensões psychologicas não têm as *Lendas*. Além do aspecto exterior, só nos dão umas vezes traços biographicos, manifestações de vontade, outras uma feição moral predominante.

Exemplifiquemos:

Retrato de Al-muulin: «... vinha envolto num albornoz escuro, cujo capuz quasi lhe encobria as feições, vendo-se-lhe apenas a barba negra e revolta» (1).

. . . .

«Mas quem era este homem? Todos o conheciam em Cordova; se vivesseis, porêm, naquella epocha e o perguntasseis nessa cidade de mais de um milhão de habitantes, ninguem vo-lo saberia dizer. Era um mysterio, a sua patria, a sua raça, donde viera. Passava a vida pelos cemiterios ou nas esquinas. Para elle o ardor da canicula, a neve ou as chuvas do inverno eram como se não existissem. Raras vezes se via que não fosse lavado em lagrimas. Fugia das

(1) Tomo I, pag. 9, ed. de 1903.

mulheres como de um objecto de horror. O que, porêm, o tornava geralmente respeitado, ou, antes, temido, era o dom de prophecia, o qual ninguem lhe disputava. Mas era um propheta terrivel, porque as suas predicções recahiam unicamente sobre futuros males. No mesmo dia em que nas fronteiras do imperio os christãos faziam alguma correria ou destruiam alguma povoação, elle annunciava publicamente o successo nas praças de Cordova. . . . .

. . . .

O terror que inspirava era tal que, no meio de um tumulto popular, a sua presença bastava para fazer cair tudo em mortal silencio. A imaginação exaltada do povo tinha feito delle um sancto, sancto como o islamismo os concebia; isto é, como um homem, cujas palavras e cujo aspecto gelavam de terror» ([1]).

Retrato de Affonso Domingues:

«Assentado sobre um troço de fuste, com os pés ao sol e o resto do corpo resguardado dos seus ardentes raios pela sombra de um telheiro, a qual se começava a prolongar para o lado do oriente, via-se um velho, veneravel de aspecto, que parecia embrenhado em profundas meditações. Pendia-lhe sobre o peito uma comprida barba branca: tinha na cabeça uma touca foteada, um gibão escuro vestido, e sobre elle uma capa curta ao modo antigo. A luz dos olhos tinha-lh'a de todo apagado a velhice; mas suas feições revelavam que dentro daquelles membros trémulos e enrugados morava um animo rico de alto imaginar. As faces do velho eram fundas, as maçãs do rosto elevadas, a fronte espaçosa e curva, e o perfil do rosto quasi perpendicular. Tinha a testa enrugada, como quem vivêra vida de continuo pensar, e, correndo com a mão os lavores da pedra sobre que estava assentado, ora carregando o sobrolho, ora deslisando

([1]) Ibidem, pag. 12

as rugas da fronte, reprehendia ou reprovava com eloquencia muda os primores ou as imperfeições do artifice...» [1].

Havia porém uma corrente litteraria no tempo de Herculano, e elle durante o seu exilio observára-a e meditára nella: era logico que elle, progressivo, animado duma viva neophilia, procurasse integrar nessa corrente a sua actividade litteraria. E essa corrente fixava para o romance a forma historica. Algumas causas conhecidas tinham determinado esta franca preferencia do romance historico: o desenvolvimento dos estudos historicos, despertando o interesse por epocas, factos e personagens mal conhecidas, e formando o sentimento historico, criando a sympathia para a comprehensão do que os tempos têm de differencial; o pessimismo que se comprazia em alhear do presente o espirito; os limites indeterminados do romance, maior ou menor, segundo o capricho do auctor, amplo para comportar toda a liberdade, essa liberdade na arte, que foi o lemma do romantismo. Havia ainda a circunstancia accidental do grande exito de Walter Scott e Victor Hugo, exemplos que todos tinham em vista. Herculano foi tambem á historia buscar os seus assumptos [2]. Foram estes os caracteristicos da originalidade das *Lendas*, mas originalidade dentro da evolução do genero: alguma ha tambem a considerar na evolução artistica do escriptor. Essa consistia na maneira por que o auctor interpretou o romance historico, e no estylo. Herculano tomou-o como historia verdadeira narrada e dialogada, mantendo as linhas geraes e os episodios principaes, taes como a historia os aponta, viu-o através da probidade, que punha em todo o trabalho. Daqui uma preoccupação de exacta verdade, que fez nas-

(1) *A Aboboda*, pag. 222.

(2) *O Parocho da aldeia*, em que se faz a apologia da vida simples e da religiosidade ingénua, forma excepção na sua obra, somente que só com Julio Diniz fructificou.

cer o historiador. Foi estudar e investigar para fazer romance: por isso as *Lendas* são cortadas de digressões explicativas, em que desapparece quasi o romancista, para dar logar ao historiador, por isso nos aponta por vezes as fontes e nos conserva e repete o dizer do documento comprovativo.

«... por um seu privado mandou perguntar o que *lhes prazia* e para que estavam assim reunidos. Então o alfayate Fernão Vasques, *capitão e procurador por elles*, como lhe chama Fernão Lopes, affeiou em termos violentos as intenções d'el-rei».

No romance *Arrhas por fôro de Hespanha*, capitulo VI, occupa quatro paginas com a descripção do Porto, - no seculo XIV; no mesmo romance documenta e discute historicamente alguns pormenores.

A maneira honesta de realisar o romance historico, considerando-o como uma obra d'arte, sim, mas que exige um prévio trabalho scientifico, processo que melhor se evidenciará nos seguintes romances, imprimiu uma seriedade a esse genero que foi mantida por alguns romancistas.

A originalidade pessoal das *Lendas* consistiu ainda no estylo. Nellas Herculano apparece-nos com um estylo feito, que conserva e aperfeiçôa. E não receamos cair numa affirmação demasiado absoluta, dizendo que esse estylo, o das *Viagens* de Garrett e o de Camillo, foram quanto o romantismo português produziu de pessoal e caracteristico em materia de estylo.

Nos romances, que se seguiram, Herculano condensou duas correntes diversas, além do romance historico, o romance de thése. Dentro da reconstituição historica desenvolvia a discussão dum problema.

Romance e maneira de o fazer tivéram por causas, além das idéas litterarias da epoca, a temporaria excitação artistica, já alludida, e a ancia de verdade pratica, que sempre animou Herculano. Nos seus romances, temos numa forma

intima de embréchado. o futuro publicista que acompanharia com o seu voto muitos dos problemas nacionaes. e o futuro historiador: a forma artistica era o involucro que abrangia essas orientações, que haveriam de se separar e avultar. Poeta e romancista, Herculano foi-o só durante uma epoca da vida, emquanto a poesia e o romance sincéramente exprimiam uma phase moral, que relativamente á envergadura do futuro historiador, pode considerar-se atrazada. Nas *Lendas e Narrativas* e no *Eurico* predomina o artista; no *Monge de Cister* e no *Bôbo* começa a avultar o historiador, quanto este era compativel com o romancista.

Tanto no *Eurico* como no *Monge de Cister*—que constituem o *Monasticon*, quiz discutir «á luz do sentimento», a thése do celibato do sacerdocio. Este processo «á luz do sentimento» era o processo romantico, unilateral, que consistia em exemplificar, mais do que analysar, a incompatibilidade duma instituição com a liberdade da paixão. Daqui a sua prompta ruina, no ponto de vista philosophico.

No *Eurico*, Herculano apertou ainda esse processo; não só exemplificou essa incompatibilidade, mas escolheu justamente uma hypothese, que, sendo poderosa de recursos poeticos, era tão pouco typica que não devia servir para a demonstração. O pae de Hermengarda recusa-a a Eurico; este, desesperado, abraça o sacerdocio. A incompatibilidade surgiu depois só em Cavadonga, quando, tantos annos decorridos, elles se reconhecem. Mas o que constitue a chave de toda a obra é a recusa do velho godo. Sem essa accidental circunstancia, Eurico teria casado com Hermengarda, e o sacerdocio não entraria em scena. O facto decisivo é essa recusa. o que faz que a obra seja mais a exemplificação das consequencias da pertinacia irreflectida dum pae, do que da incompatibilidade entre o casamento e o sacerdocio. Longe de ser, como Herculano tinha em vista, uma thése, é um caso pessoal, o de Eurico.

As mesmas considerações têm cabida com respeito ao

Monge de Cistér. Neste romance, nem mesmo o caso pessoal dessa incompatibilidade, que se quer demonstrar, existe; ha só um conflicto entre o voto de abandono das preoccupações terrenas e a existencia dessas preoccupações. Vasco, sob o habito, tem ainda os estremecimentos do odio e da vingança a digladiarem-se com a paz e o esquecimento que elle desejava e o voto delle exigia. E nenhum romancista póde considerar como thése social o caso, em que as condições familiares sejam favoraveis ao recolhimento monastico. O *Eurico* é um caso pessoal do celibato do sacerdocio: o *Monge de Cistér* nem esse caso pessoal, é uma biographia.

O processo verdadeiro era surprehender a normalidade, verificar que existia uma incompatibilidade continua e ordinaria entre as duas instituições sociaes, sem a condição rara da opposição dum pae ou de se alimentar um projecto de vingança.

No *Bôbo* — obra menos cuidada e menos estimada — três assumptos se entrelaçam: a epoca de D. Thereza, a vida dum bôbo e uns amores palacianos. Já a discussão «á luz do sentimento» cessára em quem ia ver a historia nacional á luz da razão, e já o fazia para a intriga politica, que acompanhou a nossa emancipação nacional.

A acção é unica no *Eurico*, ainda que não seja a mais adequada á thése: mais fragmentaria e entrecortada de intrusões no *Monge*: é finalmente multiplice no *Bôbo*. Quanto á composição, o mesmo evoluir se manifesta. Sendo excepcionalmente perfeita, quasi incomprehensivelmente perfeita, quando *Notre Dame de Paris* tão mal composta era o typo do genero, é cada vez mais frouxa no *Monge* e no *Bôbo*; no primeiro a acção é dividida nos seus estadios principaes ou gradações decisivas; nestes um arrastado empurrar das personagens através dos acontecimentos, sem que soffressem uma rigorosa selecção. No *Eurico* Herculano aproxima-se do processo dos realistas: fixar duma acção os acontecimentos primaciaes que conduzem ao des-

enlace, e só estes nos apresentar; dividir em actos, escolher apenas os episodios que marcam pontos de encontro nas trajectorias da vida das personagens e que concorrem para um fim. Obra dum jacto, duma composição precisa, em que nada falta e nada é demais, o *Eurico* é a forma suprema do poder artistico de Herculano. Foi esta composição, tão solida e exacta, friamente meditada e calculada? Faltam elementos sobre a historia da obra, mas é de crer que a par da forçosa meditação alguma espontaneidade ajudasse a elaboração da obra, porque ella traduz o periodo agudo da epoca idealista da vida de Herculano. Nos dialogos, nas descripções, ha phrases fugitivas, pequenos pormenores, breves commentarios pessoaes, que evidenciam a visão poetica do auctor, quando não bastasse o tom plangente da obra. Vejamos o desenvolvimento da composição do *Eurico*.

Dá-nos primeiramente o plano de fundo, o quadro do imperio visigothico, sobre o qual se desenrolará a acção. Herculano fê-lo com manifesta intenção: «Tal era, em resumo, o estado politico e moral da Hespanha na epoca em que aconteceram os successos que vamos narrar».

Logo a seguir nos traça o perfil de Eurico, o protagonista, perfil completo, pelo menos o mais pormenorisado da sua galeria. Descreve-nos Carteia abandonada, o presbyterio esquecido, e só depois nos apresenta Eurico, o presbytero, historiando-nos como o antigo gardingo se tornára no presbytero de Carteia. Expõe-nos o seu estado moral, as suas apprehensões pelo destino do imperio visigothico e a expansão da sua dôr cruel, sempre com a imagem de Hermengarda presente. Alguns fragmentos de elegias exemplificam-nos a sua amargura. Uma visão, em que o encontro dos imperios gothico e arabe se symbolisa no choque de dois bulcões enormes, choque que termina pela absorpção dum no outro, prediz-lhe os destinos da Hespanha. Effectivamente num dos seus passeios pelos alcantis do litoral, Eurico pre-

senceia o desembarque dos arabes, que communica por cartas a Theodemiro, seu antigo amigo e irmão de armas. Estes factos antecedentes e preparatorios da acção enchem os primeiros nove capitulos. Segue-se a batalha de Chryssus, a derrota, a perseguição, o saque ao convento, a fuga para Covadonga e a batalha. Em todo o desenvolvimento da acção, ha o mesmo parallelismo entre a parte historica e social e a parte pessoal de Eurico. Mas na parte social da sua acção, alcança a sociedade goda, que ruia, e a sociedade arabe, que triumphava, do que resulta um dualismo na sua maneira. Emquanto nos capitulos sobre os godos é vaga a descripção, sem pormenores de trajes e mobiliario, é minuciosa, completa na parte arabe; emquanto nos primeiros as personagens têm uma elevação moral e uma estatura de epopêa, na segunda baixa a narrativa a humanisar as personagens. A nobreza moral de Eurico, a resignação e a crença dos refugiados das Asturias, o heroismo da salvação de Hermengarda, o sacrificio das virgens do mosteiro, tudo é godo; a sensualidade, a rapacidade, as discordias são arabes. A traição dos partidarios de Witiza, durante a batalha de Chryssus, é um facto historico, unico que se oppõe á concepção apologetica do romancista.

Dos godos conhece-se a vida publica, mas ignora-se a vida privada; dos arabes da Hespanha sabem-se os elementos necessarios para a resurreição. «Desta differença, que é mais facil sentir que definir, nasce a necessidade de estabelecer uma distincção nas formas litterarias applicadas ás diversas epochas da antiga Hespanha, a romano-germanica, e a moderna.

O periodo visigothico deve ser para nós como os tempos homericos da Peninsula. Nos cantos do presbytero tentei achar o pensamento e a côr, que convêm a semelhante assumpto, e em que sempre predominem o estylo e as formas da Biblia e do Edda.

O romance historico, como o concebeu Walter Scott,

só é possivel áquem do oitavo — talvez só áquem do decimo seculo — porque só áquem dessa data a vida da familia, o homem sincéramente homem, e não ensaiado e trajado para apparecer na praça publica, se nos vai pouco a pouco revelando. As formas e o estylo que convem aos tempos visigothicos seriam, desde então, absurdos e, parece-me, até ridiculos» ([1]).

Como logo destes preliminares se deprehende, descripções concretas, interiores, edificios quasi não os ha. Quasi toda a acção se passa ao ar livre. O romance, desse genero, só contem a descripção do presbyterio de Carteia, descripção sem pormenores, vaga, mais por deducções psychologicas do que por enumeração de atributos. Este processo, deducções psychologicas ou indicação de effeitos sentimentaes, já o apontámos em Garrett.

«O presbyterio, situado no meio da povoação, era um edificio humilde, como todos os que ainda subsistem alevantados pelos godos sobre o sólo da Hespanha. Cantos enormes sem cimento alteiam-lhe os muros: cobre o ambito um tecto achatado, tecido de grossas traves de carvalho subpostas ao tenue colmo: o seu portal profundo e estreito *presagia de certo modo a mysteriosa portada da cathedral da idade média:* as suas janellas, por onde a claridade, passando para o interior, se transforma em tristonho crepusculo, são como um typo indeciso e rude das frestas que, depois, alumiaram os templos edificados no decimo quarto seculo, através dos quaes, coada por vidros de mil côres, a luz ia bater melancholica nos alvos pannos dos muros gigantes e estampar nelles as sombras nas columnas e arcos enredados das naves. *Mas, se o presbyterio visigothico, no escasso da claridade, se approxima do typo christão de architectura, no resto revela que ainda as idéas grosseiras do culto de Odin não se têm apagado de todo nos filhos e netos dos bar-*

([1]) V. *Eurico*, nota final, 14.ª ed., pag. 298.

baros, convertidos ha três ou quatro seculos á crença do Crucificado» ([1]).

Nesta descripção Herculano não descrevia um typo de presbyterio, um objecto que realmente houvesse existido, mas uma vaga conjectura do seu espirito. Se Herculano não o tivesse confessado, desta descripção inferia-se a sua deficiencia de conhecimentos sobre a vida privada e social dos godos.

Vejamos outro exemplo, a impressão produzida nos habitantes de Carteia por Eurico, quando alli chegou para pastorear o presbyterio e os surprehendeu a sua vida isolada e meditativa:

«Cada qual tecia então a sua novella ajudado pelas crenças da superstição popular: artes criminosas, tracto com o espirito mau, penitencia de uma abominavel vida passada, e, até, a loucura, tudo serviu successivamente para explicar o proceder mysterioso do presbytero.

. . . .

Mas Eurico era como um anjo tutelar dos amargurados.

. . . .

Pouco a pouco, a severidade dos costumes do pastor de Carteia e sua beneficencia . . . tinha desvanecido gradualmente as suspeitas odiosas . . .

Emfim, certo domingo em que, tendo aberto as portas do templo, e havendo já o psalmista entoado os cantos matutinos, o ostiario buscava cuidadoso o sacerdote . . . foi encontrá-lo adormecidô juncto á sua lampada ainda accesa e com o braço firmado sobre um pergaminho cuberto de linhas desiguaes . . . .

. . . .

Era um novo hymno no genero daquelles que Isidoro, o celebre bispo de Hispalis, introduzira nas solemnidades da igreja goda . . . .

([1]) Ibidem, pag. 11.

. . . .

O caracter de poeta tornou-o ainda mais respeitavel. .

. . . .

Desde então ninguem mais lhe seguiu os passos. . .» [1]

Marcámos as phases da opinião do povo de Carteia sobre Eurico e as causas de mudança nessa opinião, as quaes fôram o seu austero modo de viver, a sua caridade e a sua qualidade de poeta. Sobre uma epoca melhor conhecida, Herculano teria feito uma descripção concretizada, contando-nos a sua caridade, amplificando o simples affirmar por uma enumeração de exemplos dessa caridade affirmada. Era eminentemente artistico e essa causa da mudança de juizo do povo avultaria sobre as duas outras, principalmente sobre a terceira, a qualidade de poeta, em todas as epocas pouco suggestiva para o povo; assim chamaria a um relevo evidente, desnivelando das outras duas causas secundarias, o que na vida de Eurico em Carteia, maiór relevo teria tambem, aos olhos do povo, de quem se trata na passagem analysada.

Na parte arabe, Herculano possuia elementos para descripções menos summarias que as da parte gothica, mas a acção passa-se ao ar livre, nos campos de batalha, não offerecendo grande ensejo para aproveitar esses elementos, já mostrados nas *Lendas e Narrativas*.

A descripção da tenda do amir é breve:

«. . . vê-se ainda, através das télas mal unidas de uma tenda mais vasta, reverberar vivo clarão, e ouve-se o rir alegre, o altercar, o tinir argentino das taças. . . . . .

. . . .

A tenda era, de feito, a do esforçado filho de Musa. A mesa do banquete ainda vergava com os restos das iguarias: os brandões já gastos e os candieiros mortiços derra-

(1) Ibidem, pag. 16 e 19.

mavam uma claridade suave pelo aposento. Reclinado sobre um almatrah cuberto de preciosa tapeçaria do oriente, o amir escutava o mais moço dos cheiks...» ([1]).

Nada tem de caracteristica esta descripção, que se póde applicar a qualquer tenda de qualquer tempo.

O estylo, numa grande inspiração lyrica que não exclue severidade, mantem-se sempre á mesma altura. Nos dialogos por periphrases a idéa é expressa duma maneira dispersa, e o circumloquio envolvendo de evocação e devaneio a simplicidade e a precisão da idéa, é um dos mais bellos artificios poeticos: as descripções de batalhas, do quadro social da Hespanha, do curso do Sallia, do castro romano, têm um tom oratorio e assertivo, exprimindo não um modo de ver, não sensações, mas a certeza de que se reproduz o objecto. Poucos, como Herculano, soubéram os recursos estylisticos do periodo grande, de construcção simples, em que a oração principal é o eixo, por o seu pensamento depender dos antecedentes e ser causa dos consequentes. Esta disposição syntatica, extremamente simples por ser logica, é dum effeito magnifico:

O exemplo do Sallia é magistral:

«Mas quando as aguas do céu começavam nos fins do outono a fustigar as faces pallidas dos cabeços, a ossada núa das serras, e a unir-se em torrente pelas gargantas e valles, ou quando o sol vivo e o ar tépido dum dia formoso derretiam as orlas da neve que pousa eterna nos picos inaccessiveis das montanhas mais elevadas, o Sallia precipitava-se como uma besta-féra raivosa e, impaciente na sua suberba, arrancava os penedos, alluia as raizes das arvores seculares, e carreava as terras, e rebramia com som medonho, até chegar ás planicies, onde o solo o não o comprimia e o deixava esfraiar-se pelos paúes e junceaes, correndo ao mar, onde, emfim, repousava como um homem comple-

([1]) Ibidem, pag. 184.

tamente ébrio que adormece, depois do bracejar e lidar da embriaguez» ([1]). Sem nada ter de impressão directa, esta descripção é bella pela disposição estylistica.

Mas subitamente o artista decresce no *Monge* e o historiador accentua-se, nem sempre com grande opportunidade, mas com abundancia de informações, por exemplo na reconstituição da Lisboa antiga, na festa da Maia, na lucta dos concelhos com o mosteiro de Alcobaça, seu suzerano. Neste, como no *Bôbo* a divisão em capitulos já não corresponde, por forma nenhuma, a uma natural divisão da acção, representa o inesthetico processo de fazer movimentar as personagens á vista do leitor, acompanhando-as em toda a sua trajectoria. Mas como não é possivel faze-las movimentar a todas simultaneamente como num palco, Herculano teve de, em casos frequentes, fazer recuos para ir buscar uma personagem, ha dois ou três capitulos parada numa praça, ou a uma porta, como actor que espera a sua deixa. O *Monge* apresenta alguns exemplos deste inconveniente, como o *Bôbo.*

Foi o *Bôbo* a obra, em que Herculano pôs mais particular cuidado de revisão. Mais duma vez tentára essa revisão, e nella trabalhava, quando falleceu, mas deixou-a incompleta. A primeira edição da obra, depois da sua morte, já appareceu com algumas das alterações por elle introduzidas, que foram: total refundição do 1.º capitulo, correcções no 2.º e 3.º, e um novo capitulo para intercalar entre o 2.º e o 3.º que passaria a 4.º, avançando a numeração dos capitulos seguintes uma unidade. Esse novo capitulo ficou incompleto tambem. Este capitulo é um acrescimo de erudito, contem a descripção de jogos realisados pelo S. João, combate de cães com um touro, dum torneio e a tavolagem, na qual vence o celebre Lidador; em nada se modifica a acção, porque é um episodio intercalar, que

([1]) Ibidem, pag. 227.

mais ainda vem retardar o interesse e o conhecimento das principaes personagens, que só se faz no 5.º capitulo. O 1.º é o quadro historico da epoca: o 2.º a apresentação do protogonista D. Bibas, mas extrahindo-o á acção, o 3.º, no plano do romancista, era a descripção dos jogos; o 4.º o sarau, em que três grupos conversam, o 5.º diz quem eram as pessoas que constituiam esses grupos e que conversavam.

Não será duma extrema prolixidade esta composição, que é afinal só uma juxtaposição de quadros ou episodios, nem sempre necessarios para o desenvolvimento da obra?

No *Bôbo* persiste e accentua-se a probidade historica do romancista, que declara: «Fique dicto por uma vez que todos os nomes que empregamos, scenas que descrevemos, costumes que pintamos, são rigorosamente historicos. Facil nos fôra sumir este romance em um pelago de citações; mas falece-nos a furia da erudição. E não seria ella ridicula no humilde historiador de humilissimo truão?» (1). Uma analyse pormenorisada demonstraria que esta declaração do auctor merecia algumas restricções: é tudo exacto, emquanto a exactidão fôr compativel com o romance. No cap. 5.º falando de Martim Eicha, conego da Sé de Lamego e filho do vali de Lamego, submettido pelo conde D. Henrique, refere o facto, da conversão dum mouro, que chega a alcançar um certo favor e dignidades junto da côrte de Guimarães, apesar de o julgar muito discutivel, quasi inadmissivel em historia.

Tanto no *Eurico*, como no *Monge*, como no *Bôbo*, as personagens não tem psychologia, e esta falta é a logica consequencia do subjectivismo dos romanticos, por elle impossibilitados de se impersonalisarem: seria mesmo um anachronismo procurar nelles psychologia. As personagens de Herculano são, como as de Zola, dominadas por um attributo: Eurico é o homem que crê e ama,

(1) V. *O Bôbo*, pag. 39, ed. de 1907.

em quem a crença e o amor se combatem; Vasco é um homem, cujos pensamentos, sentimentos e volições são universalmente dominados pela vingança; Leonor é uma mulher, que condensa em si a maldade suprema. Em Zola, esse attributo dominante era uma illação da sua physiologia, em Herculano era uma preconcepção fixada pelas necessidades do desenlace previsto, era o papel de cada reagente, na reacção provocada.

Outra particularidade cumpre salientar, a elevação reverente, o culto, envoltas nos quaes apparecem sempre as personagens femininas. «Intermediaria entre o céu e a terra», a mulher era para elle um ser transcendente só feito para amar e perdoar, symbolo da fraqueza e da delicadeza. Estamos a ver a concretisação dessa mulher ideal em Hermengarda, vestida de branco, timida, veias azues, sempre hesitante, aerea, celestial como uma virgem dum soneto de Camões. É sem duvida uma concepção retrograda esse typo de mulher para nós, homens de hoje, que queremos elevá-la a nossa collaboradora na grande obra da civilisação, que a desejamos livre e poderosa, querendo e pensando, mas era essa a idéa que se formavam os romanticos da outra metade da humanidade.

Tambem ninguem foi mais severo, quando ella, por um reviramento voluvel, se tornava grossaria e maldade. Reconstituindo-nos Leonor Telles — essa mulher cuja ambição a tornou subitamente poderosa e a embriagou de querer — Herculano não fazia só arte, comprazia-se em a execrar, fazendo-a maldição de si mesmo. Elle, como todos os romanticos, era tão incapaz de se impersonalisar para nos representar uma personagem boa como uma personagem má. Como procedia então? Para as figuras de caracter e de bondade, exteriorisava a idéa, que formava do homem modelo e da mulher modelo, idéa bem clara para elle, um bom e um digno; para as figuras de maldade voltava esse ideal do avesso. Onde a personagem bôa proce-

deria de determinada forma, a má procederia da justamente inversa. É por isso que os traidores e os cynicos do romantismo têm um coherencia na maldade que os falsifica, uma tenacidade que os eleva. Basta lembrar Fernando Affonso e o prelado Ornellas do *Monge*.

Herculano quiz sempre que um proposito de utilidade, essa utilidade universal da moral kantista, guiasse o homem. Fazendo romance historico, não alterou o seu pensar; tambem o seu romance historico tinha uma intenção, contribuir para o levantamento do patriotismo, para que uma alma nacional e nova animasse a forma nova das instituições parlamentares. «Sejam as memorias da patria, que tivémos, o anjo de Deus, que nos revoque á energia social e aos sanctos affectos da nacionalidade. Que todos aquelles a quem o engenho e o estudo habilitou para os graves e profundos trabalhos da historia se dediquem a ella».

«E a arte? Que a arte em todas as suas formas externas represente este nobre pensamento; que o drama, o poema, o romance, sejam sempre um echo das eras poeticas da nossa terra».

E parece que Herculano julgava que esse crédo litterario viria a predominar, que o patriotismo viria a ser a fonte de inspiração das litteraturas: «Emquanto, porêm, não chegam os dias, *em que o puro e nobre engenho dos que então hão-de ser homens celebre exclusivamente as solemnidades da arte no altar do amor patrio*, alevantemos uma das muitas pedras tombadas . . .».

Já então, em 1843, o theatro historico dominava, numerosos dramaturgos se tinham revelado: por tanto estas palavras não se podem referir a essa geração, referem-se ao futuro. Ora quanto a predicções, Herculano, supremo interprete do passado, enganou-se sempre: desdenhou o socialismo e elle começa a infiltrar-se no governo dos estados: julgou que a forma de governo republicana

repugnava á indole das sociedades neogothicas, a portuguesa uma dellas, e essa forma de governo domina hoje; e quanto á epocha litteraria seguinte, fallecendo em 1877, presenceou ainda o seu apparecimento que era um total desmentido á sua predicção.

O HISTORIADOR

Foi em 1842, na *Revista Universal Lisbonense* que Herculano fez a sua solemne profissão de fé, como historiador medievista, pela publicação das *Cartas sobre a historia de Portugal*, cinco pequenos artigos do maior alcance para a sua biographia mental. Já então era romancista de nomeada e no *Panorama*, a par das multiplas variedades do seu vasto saber, inserira pequenos estudos sobre os chronistas, de Fernão Lopes a Garcia de Rezende; mas affirmação decisiva, categorica, só a devemos reconhecer nas *Cartas*, que assim marcam o inicio da sua carreira de historiador.

Em 1837, Thierry publicára tambem as suas *Lettres sur l'histoire de la France*. Esta circunstancia e algumas analogias levam-nos a crer que na sua primeira phase de historiador, Herculano tivésse como modelo preferido esse auctor, a quem chamou «o mais celebre historiador francês da epoca presente». Herculano vinha do romance para a historia, e veremos que do auctor do *Eurico* alguma coisa subsistiu no historiador. Thierry não fôra romancista, mas confessou que a sua vocação historica fizéra-a brotar a leitura dos *Martyres* de Chateaubriand; e o seu ideal foi sempre conseguir a resurreição colorida de Walter Scott no *Ivanhoé*.

Nas *Cartas sobre a historia de Portugal*, Herculano revelava-se um historiador feito; larga era a sua comprehensão da historia, rigorosa e arguta a sua critica, vasto o seu conhecimento das fontes. Nesses cinco pequenos

estudos confessava a sua concepção historica, como que estabelecia um programma e justificava-se de fazer confinar os seus estudos dentro da idade media. E como exemplo de quanto havia que renovar, ataca a uma luz nova o problema das origens da nacionalidade portuguesa.

Para Herculano, a historia era uma sciencia de applicação. Estudando as transformações da grande massa de povo, que constitue a nacionalidade, e não só particularidades biographicas dos reis, mostrando o evoluir das leis e dos costumes, a successiva variação dessa collectiva individualidade, chamada nação, a historia tinha fins objectivos, tonificar o sentimento patrio, explicar os destinos cumpridos duma nação e fazer aproveitar os ensinamentos da sua experiencia politica. Mas como a epoca, que mais viril patenteia o sentimento nacional e em que as classes mais independentes e fortes luctam com tenacidade mais denodada é a idade media, e como ainda é essa epoca medieval a mais semelhante á contemporanea, escolheu-a Herculano, para o seu estudo, certo de que pelos ensinamentos, por ella ministrados, melhor se cumpria a sua funcção social da historia. Não era pois essa preferencia sómente uma opção do gosto pessoal, era um proposito: «Mas a razão capital da preferencia, que devemos dar ao estudo da idade media, está no que ha pouco ponderei acêrca dos fins objectivos da historia. Nem descobrimentos, nem conquistas, nem commercios estabelecidos pelo privilegio da espada, nem o luxo e majestade de um imperio immenso, nos pódem ensinar hoje a sabedoria social. Os instinctos maravilhosos de uma nação que tende a constituir-se; as luctas dos diversos elementos politicos; as causas e effeitos do predominio e abatimento das differentes classes da sociedade; os vicios das instituições incompletas e incertas, que obrigaram não só nossos avós, mas toda a Europa, a deixar o progresso natural e logico da civilisação moderna para se lançar na imitação necessaria, mas bastarda, da civilisação

antiga: a existencia, emfim, moral e material da idade-media é que pode dar proveitosas lições á sociedade presente, com a qual tem muitas e mui completas analogias.»

Que a historia não visa á educação moral, ha muito se reconheceu; que ella pode, coincidentemente, dentro da maxima probidade, contribuir para a formação politica de cidadãos de caracter nacional, é a noção moderna. Nas democracias contemporaneas é ella considerada como principal instrumento educativo, pelas noções de exacta technologia que offerece e pela destruição do preconceito estatico, segundo o qual uma sociedade seria uma entidade paralysada, insusceptivel de movimento. Ora a historia, substituindo a esse erroneo preconceito a concepção dynamica, contribuiu grandemente para annular o conservantismo inerte e o temor das transformações. Mas ha mais, e muito principal: todos os problemas sociaes, são na essencia problemas historicos, são o élo ultimo duma concatenada successão, que determina um modo de ser especial a esse élo, que preferentemente, se estuda. É evidente que encarar esse élo, esse problema, isoladamente, e truncá-lo das suas causas determinantes é impossibilitarmo-nos de achar uma solução scientifica, sujeitando-nos ás contingencias duma solução empirica, que só por acaso poderá ser verdadeira. O que ha a fazer é pôr os problemas sociaes sob uma forma historica, e essa foi uma das grandes conclusões da historia. Viu isso Herculano e positivamente o affirmou, coincidindo nessa concepção da historia, com os methodologistas modernos, como M. Seignobos.

Como a idade-media era para Herculano a epoca typica da nacionalidade portuguesa, a ella restringiu os seus estudos, e della só o primeiro periodo, o da constituição territorial, das origens a D. Affonso III.

Nas *Cartas sobre a historia de Portugal*, encontram-se em embryão todas as idéas predominantes, que de futuro defenderia. Atacando o problema das origens, mostra como

o condado de Portugal, cujo governo Affonso VI de Leão confiou a Henrique, não constituiu dote hereditario, nem feudo, porque a uma e outra coisa se oppunham as leis e os costumes da sociedade: a proposito, já se pronuncia pela não existencia do feudalismo em Portugal: expõe a possibilidade de assegurar pormenores cêrtos sobre os antecessores dos godos na posse do local onde decorre a historia portuguesa e mostra o nenhum interesse, que elles offereciam: attribue uma vasta influencia moral e social aos arabes: e claramente exprime o seu desaffecto pelo epoca do renascimento, que, para Portugal, considerava já de decadencia. Estas idéas tomaram corpo, definiram-se, justificaram-se mais amplamente sobre uma base doutrinaria e tornaram-se elementos primaciaes na sua construcção historica.

Ha uma idéa, melhor diriamos, um sentimento que merece especial menção, o seu desaffecto á renascença. Appareceu-lhe a renascença como uma epoca de maiór esplendor externo, mas contendo já o germen da decadencia, a eiva moral, appareceu-lhe como uma intrusão de elementos estranhos no corpo da nação, que assim perdia a sua individualidade; appareceu-lhe como o desabrochar de resultados esplendidos da lenta evolução, que se fôra effectuando obscuramente durante a idade-media. E que ella era a decadencia para Portugal mostrava-o a prompta ruina em 1580, depois das classes tornadas inactivas pela centralisação monarchica se terem corrompido na ociosidade. Ha nesta concepção historica muito de pessoal, muito do caracter de Herculano. Á sua intelligencia severa de logico, de causalista, repugnava a perturbação da evolução directa e progressiva da sociedade medieval pela interferencia do classicismo. Como todos os deterministas, a dentro do seu trabalho, era um pouco simplista, comprazia-se em seguir um typo de evolução «natural e logico», apaixonava-se pela correcção harmonica. Depois, se não tinha a idolatria das raças, como Thierry, tinha o culto da *indole*, do caracter

das sociedades, que suppunha devia manter-se intacto, como basilar principio da sua integridade. Quando se alterasse essa indole, a sociedade desviava-se da sua marcha logica e perturbava-se a sua vida normal. Era ainda, dentro da historia, um grande amor aos principios, ao caracter firme. E a renascença que se lhe affigurava senão um grande desvio dessa indole social? Assim conciliava Herculano o dynamismo social com um pouco de fatalismo. O primeiro divulgou-o nobremente, affirmando em mais duma passagem, que as instituições tinham um desenvolvimento proprio, independente da acção dos reis, embora delles podessem receber influxo, bem como exercê-lo sobre elles. E esse movimento realisava-se mais ou menos segundo um plano previamente fixado pelo caracter da sociedade, devia pelo menos seguir esse plano na evolução-typo, em que a sociedade mantivesse intactas as suas caracteristicas; era um determinismo temperado de fatalismo. «As nações são em muitas cousas semelhantes aos individuos; facil fôra instituir, não poeticamente, mas com todo o rigor philosophico, muitas analogias entre a sociedade e o homem physico. No individuo, cuja organisação é viciosa ou incompleta, a idade viril passa rapida e quasi sem intermissão se decae da mocidade para o pender da velhice; é esta uma verdade physiologica. Dae a qualquer sociedade uma organisação incompleta, errada, ou sequer extemporanea; torcei-lhe as tendencias do seu modo de existir primitivo; vergae os elementos sociaes, concordes com esse modo de existir, a uma formula politica em parte diversa; e ficae certos de que esse vicio de constituição não tardará em produzir seu fructo de morte. A razão, bem como a experiencia dos seculos, dá pleno testemunho desta verdade».

Esta opinião é bastante discutivel; tanto a *razão* como a *experiencia dos seculos* provam que as sociedades têm em cada epoca um caracter. A França liberal do seculo XIX já foi a França do auctoritarismo monarchico absoluto do

seculo XVII; a Inglaterra hoje conservadora já foi a Inglaterra revolucionaria do seculo XVII; o Japão europeisa-se, a Russia, hesitante entre influencias orientaes e occidentaes, decide-se e occidentalisa-se. Esta idéa não era originalmente de Herculano, era a idéa dominante na philosophia historica do seu tempo, na escola allemã, que explicava a historia de cada povo por um *espirito* inherente a cada povo. *(Volksgeist)*.

«Cette conception mène au fatalisme conservateur. Chaque nation a ses institutions propres, produit de son tempérament spécial, appropriées à sa race; elle ne peut pas les changer. Si elle essaie de le faire, elle tombe dans le chaos...» (1).

Estas palavras de M. Seignobos são perfeitamente applicaveis a Herculano, que levado pela logica desta theoria, fez claramente essa asserção, numa carta a Oliveira Martins: «Alêm disso, morro sem acreditar que as instituições democratico-republicanas convenham á velha Europa, sobretudo a estas sociedades meio romanas, meio germanicas na indole (indole é a traducção de Herculano para *Volksgeist)*, e celto-romanas na raça, que estanceiam ao occidente. Digo mais: duvido de que convenham á America meridional, á America da gente latina» (2).

«São justamente considerações desta ordem que vêm fortificar a minha persuação de que, independente do seu merito, ou demerito absoluto, a democracia repugna ás nações occidentaes da Europa, educadas pelo catholicismo que na pureza da sua indole, é o typo da monarchia representativa. Seria preciso ignorar a immensa influencia que as religiões têm no desenvolvimento intellectual e moral das grandes familias humanas, na formação lenta da sua indole particular, para não perceber quão difficil é

(1) *L'enseignement de l'histoire*, pag. 16.
(2) Vid. *Cartas*, pag. 210 e 212.

dar um caracter não só novo, mas até opposto, ao seu organismo social e politico». Os factos oppuséram a este asserto um formal desmentido, até mesmo em Portugal.

Tal foi o historiador, que em 1842 se revelou. Vejamos como elle cumpriu o plano innovador, que promettia.

O 1.º volume da *Historia de Portugal*, appareceu em 1846: os outros seguiram-se respectivamente em 1847, 1849 e 1853.

A idéa que nos acode logo que se percorre a obra é que Herculano não cumpriu o programma, que tendo-nos promettido historia social, fez historia politica. Dessa primeira impressão se valeu um poligrapho pouco probo, quando disse ser a *Historia de Portugal* de Herculano uma serie de biographias de reis, seguidas da historia dos concelhos. Não, Herculano não cumpriu o programma, porque o não executou completamente, mas a parte que realisou está lealmente, dentro do programma estabelecido. Que o tempo, que decorre das origens da nacionalidade portuguesa até Affonso III, constitue uma epoca historica, a primeira, claramente elle no-lo diz na 5.ª das suas *Cartas sobre a Historia de Portugal*. Por isso, o seu plano foi o seguinte: historiar essa primeira epoca, no seu duplo aspecto, politico e social. Fixando o final do reinado de Affonso III para limite dessa primeira epoca, e não D. Fernando como commummente se fazia, elle obedecia ao seu criterio: «distribuir as epocas chronologicas pelas transformações essenciaes da sociedade» (¹).

Estudou primeiramente a parte politica, porque nessa muito havia que corrigir. Ainda que a orientação dos historiadores até Herculano fosse principalmente averiguar a historia politica, as suas averiguações eram incompletas, porque os homens biographados, vistos á luz da vida coetanea dos auctores, eram inteiramente falsos. Na se-

(¹) Vid. *Cartas*, pag. 96.

guinte passagem das suas *Cartas*, se contem a justificação do plano da *Historia*: «A necessidade de estabelecer uma chronologia rigorosa era evidente: os factos politicos e a vida dos homens publicos precisavam de ser fixados com exacção no correr dos tempos, principalmente para o julgamento dos diplomas, genero de monumentos, em que as gerações extinctas se pintam melhor que em nenhuns outros. O erro, a meu ver, foi acreditar que ficando-se aqui existia a historia: erro digo, e completo: porque nem sequer a biographia dos homens eminentes surgiu de taes averiguações. Temos a certidão do seu nascimento, baptismo, casamento e morte. Se foi um guerreiro, temos a descripção das suas batalhas; se legislador, a data e objecto das suas leis: mas o seu caracter, a medida intellectual e moral do seu espirito, os seus habitos e costumes, não os conhecemos. E por quê? Porque esse homem é uma abstracção: está separado do seu seculo. As opiniões, os costumes, os usos, todos os modos, emfim, de existir da epocha em que vivem, são desconhecidos para nós: e todavia tudo isso, toda essa existencia complexa de muitos milhares de homens, a que se chama nação, devia ter uma influencia immensa, absoluta naquella existencia individual do homem illustre, que o historiador acreditou poder fazer-nos conhecer com os simples extractos de quatro chronicas, cosidos com bom ou mau estylo ás respectivas certidões de baptismo, de casamento e obito» (1). E foi justamente o que Herculano se propôs fazer: corrigir e completar a parte politica e biographica, reproduzir-nos a organisação social, descrevendo-nos a mutua influencia. Nos tres primeiros volumes cumpriu a primeira alinea do programma: em parte do terceiro e no quarto começou a cumprir a segunda, que deixou inacabada. A rubrica posta á frente do livro VII do 3.º volume confirma o que acabamos de dizer: *A Socie-*

(1) Ibidem, pag 100 e 101

dade. — *Primeira Epocha.* Correspondia esta rubrica á que poderia estar á frente do primeiro volume: *A politica e os reis.* — Com esta pormenorisação, julgamos ter esclarecido os propositos de Herculano.

É evidente que dividindo-se a obra em duas partes tão distinctas, tambem de dois processos distinctos usaria Herculano. Effectivamente, na primeira subsistiu o escriptor e o romancista, porque sendo obra de sciencia, tambem o era de litteratura, como se vae mostrar; na segunda, predominaria o homem de sciencia. Logicamente, mantendo o nosso criterio, [1] o quarto volume, que representa a segunda parte da obra, está fóra do ambito da critica litteraria.

Declarando pôr de parte tudo que fosse alheio á historia patria, o historiador sensatamente absteve-se de passar alêm da dominação arabe. E esta, bem como a summaria historia das monarchias neo-gothicas até ao desmembramento do condado portucalense, são objecto só duma Introducção. É o conde D. Henrique o primeiro marco milliario duma narração que alcança os successos decorridos de 1097 a 1279.

Trouxe Herculano para a historia algumas valiosas qualidades de romancista. Com um estylo feito, sobrio, sem contracções, exacto sem prolixidades, um estylo de precisão, onde raro haverá uma tautologia, estylo que mantem sempre um tom de altiva severidade, o narrador romantico, o descriptor do *Monge* e do *Bôbo* transitou intacto e na historia desenvolveu todos os seus potentes recursos, na narração da intriga mais enredada, e nas descripções conjecturaes dos cêrcos, batalhas e tomadas. Foi no romance que elle aprendeu essa arte difficil de *saber contar*, e foi na historia que garbosamente elle a exerceu. A introducção é um exemplar perfeito da arte de narrar. Como no *Monge*, as figuras historicas seguem impellidas pelo auctor, umas

[1] V. *A Critica litteraria como Sciencia.*

após outras ou simultaneamente, conforme os factos historicos — ia dizer o entrecho — exigiam, mas, quando era impossivel movimentá-las conjunctamente, algumas aguardavam que o historiador fosse impellindo outras, até que, deixando-as, pudesse regressar até ellas, recomeçando com ellas a narração. E este processo, que os grandes romancistas do realismo haviam de condemnar por inesthetico, e que nos romanticos não foi uma qualidade, este processo de contar tudo, seguindo a acção quasi dia a dia, acompanhando as personagens, passo a passo, tudo pormenorisando com escrupulosa minucia, nos romances de Herculano era o annuncio do probo historiador, que havia de forcejar por exhaurir a materia, que narrava. No romance, póde-se — que se devia, pensaram os realistas — alguma coisa deixar para o leitor adivinhar, e é nesse adivinhar, nesse preenchimento de lacunas propositalmente deixadas em aberto pelo escriptor, que consiste a interpretação pessoal do auctor; na historia, deixar a adivinhar e interpretar seria preparar a deturpação. Quanto mais completa fôr a narrativa, mais exacta será tambem. Razão esta por que grande foi a herança que o romancista legou ao historiador.

Tambem o auctor do *Eurico*, que neste romance realisou um modelo de composição litteraria, aproveitou essa qualidade de bem organisar uma obra.

A parte narrativa da *Historia de Portugal* é primorosamente ordenada, não ha uma repetição escusada, não ha uma deficiencia, não ha uma deslocação importuna de algum episodio. Cada elemento occupa o melhor dos lugares, em que poderia estancear. É certo que a ordem chronologica é um forçoso bordão, mas sendo a narração historica um complexo conteúdo, é preciso saber fazer a sua distribuição, dentro da verdade e da arte.

Seis são as figuras eminentes desse primeiro periodo da nossa historia, que, soberanos e chefes militares, punham o seu cunho pessoal e dominante na politica, seis os acto-

res desse drama: O conde D. Henrique, D. Thereza, D. Affonso I, D. Sancho I, D. Affonso II, D. Sancho II, e D. Affonso III. Era a estes, no proposito especial que se propunha Herculano, que havia de se dár a attenção preferente, a estes que se havia de caracterisar, quanto fosse possivel, nas suas individualidades. Das figuras secundarias (secundarias no proposito especial da obra) Affonso VI e Affonso VII de Leão, Egas Moniz, etc., apenas se diz a parte que desempenham. Ora, para cumprir o seu programma, Herculano tinha de nos representar essas figuras, como moralmente distinctas entre si, e moralmente filiadas na epoca. Vamos vêr como o fez.

Quando expusémos a noção da historia de Herculano, implicitamente affirmámos que ella não era a historia psychologica, em que por sympathia, por imaginação e intuição, se dramatisa a epoca e se faz reviver a figura historica, attribuindo-lhe um caracter integral, em que se define sem a mais ligeira deficiencia a sua moralidade, a sua vontade, a sua organisação intellectual. Não é aqui o lugar de discutir essa concepção historica; só repetiremos que essa não é a de Herculano. Este, dentro do plano exposto, só queria a *verdade*, e essa não é compativel com as contingencias dum tal processo, nem Herculano tinha o poder de evocação psychologica necessario, como os seus romances testemunham, nem as figuras historicas que elle accordava eram sufficientemente caracterisadas pela documentação conhecida. Que havia de fazer Herculano, neste ponto de vista e nestas circunstancias? Primeiro, dos factos rigorosamente apurados, inferir as suas inducções, e poucos ainda induziram tão bem, como elle; segundo, quando estes não bastassem, recorrer á deducção, interpretando os factos pelos costumes e pela moralidade da epoca, de que chegou a possuir o espirito, e pela generalidade moral dos homens. Para além do dominio estricto dos factos averiguados, só saiu para recorrer ao conhecimento da indole da epoca, que

era ainda um conhecimento historico de base inductiva e ao conhecimento que tinha da psychologia humana, da experiencia da sua vida. Póde, pois, dizer-se que evitando com summa probidade scientifica essas syntheses artisticas, que são *os retratos*, realisou o seu programma, sem sair da extrema segurança de methodo e rigorosa verdade. Após a biographia de cada figura, o historiador, mostrando que nunca perdêra a idea de que historiava factos que eram principalmente determinados por uma vontade unica e por um pensamento unico, dá balanço á vida, a essa *unidade*, a ver se ella cumpriu as determinações dessa vontade, e se bem serviu esse pensamento.

Exemplifiquemos:

D. HENRIQUE:

«Até este tempo [1] o genio e o caracter do conde de Portugal ainda se não revelaram aos olhos dos que estudam os successos daquella epocha: é um vulto de guerreiro que se confunde com os de tantos outros que então sabiam elevar-se pela sua actividade e valor no meio de uma existencia de continuos combates. Os dotes que o distinguem são os que nelle deviam imprimir a educação propria daquellas èras semi-barbaras e o habito da guerra, isto é, o esforço e a pericia militar: e ainda estes mais os podemos deduzir da alta situação a que o vemos remontado, que dessas poucas acções de certa importancia que delle nos conserva a historia. Nos ultimos seis annos, porêm, da sua vida os lineamentos do caracter do conde tendem a desenhar-se um pouco melhor, e o pensamento de fugir á sujeição real, pensamento aliás mui commum entre os senhores mais poderosos da Peninsula, é proseguido pelo conde de tal arte, que

[1] Até ao regresso do oriente, em 1105.

descobre nelle, ainda melhor que as de bom soldado, as qualidades de politico» (1).

E D. Henrique politico é-nos revelado pela maneira por que conduziu as suas relações externas, que o historiador narra, mudança de partido nas luctas internas do reino de Leão, a sua ida a França, o seu tratado successorio secreto com Raymundo. Segue-se o juizo da sua vida. (Pag. 231).

Veja-se apreciação do caracter politico e do governo de D. Thereza, (pag. 289 e 291); sobre D. Affonso Henrique, as suas primeiras acções como infante, pag. 286 e o epilogo 464 a 466; sobre D. Sancho I, (2) ver noticia da sua mocidade e casamento, pag. 442 a 444 e observações sobre o seu caracter e governo, pag. 132 a 136 (2.º v., 1857) sobre D. Affonso II ver considerações acêrca do seu systema de governo e sobre o seu caracter, pag. 253 e 257, 2.º v. (ed. 1857); acêrca de Sancho II ver sua menoridade, pag. 262 e 263, conclusão (pag. 420 e 421); sobre Affonso III ver meritos e demeritos, pag. 109 e epilogo 150 e 151.

As descripções narrativas não são numerosas na *Historia de Portugal* porque a escassez de documentos não permittia a reconstituição dos factos mais salientes pelo seu caracter dramatico e pictorico. Só a tomada de Santarem e a de Lisboa fôram descriptas e narradas com minucia, principalmente a segunda. Esta que occupa, com os acontecimentos accessorios, mais de trinta paginas, foi successivamente corrigida e ampliada, o que demonstra um caminho de artista. E é, de feito, a parte em que o antigo romancista mais avulta.

A historia social fóra do alcance desta obra critica tem de artistico ainda o estylo, que não obstante a variação do assumpto se mantem o mesmo.

(1) V. *Historia de Portugal*, pag. 202 e 203, ed. Tavares Cardoso, Lisboa.

(2) Pouco nos diz do chanceller Julião que julga *nebuloso e vagamente desenhado*.

Historiando os factos politicos, que constituiram a separação de Portugal da monarchia leonesa e a sua formação territorial á custa dos sarracenos, e reproduzindo-nos boa parte da organisação social do primeiro periodo da historia patria, Herculano revolucionava as idéas sobre as origens da nacionalidade, esclarecendo duma maneira definitiva pontos muito controvertidos e revelava aspectos novos desse periodo. Sem que fosse esse o seu objectivo, constituia-se em chefe de escola. Como mostrámos no capitulo sobre os precursores, o interesse pelas nossas origens politicas, a preferencia pela edade media existia já, como existia já o respeito do documento. Nem sempre Herculano compulsou documentos novos. O que elle fez e que nenhum dos historiadores predecessores fizéra, foi interpretar esses documentos por uma forma nova, que era a verdadeira, porque a alumiava a superioridade do espirito critico, porque a guiava uma alta organisação mental de historiador.

Para escrever a introducção, Herculano não recorreu ás fontes originaes: o objecto dessa introducção não era o objecto da sua historia, e as fontes desse periodo eram principalmente em arabe, lingua que elle desconhecia. Antepôs essa introducção por espirito de integralidade, para que a obra ficasse quanto possivel completa.

Como é obvio, a sua critica veio destruir opiniões secularmente estabelecidas, que o ensino transmittia e em cuja confirmação algumas reputações se tinham feito. Dahi uma reacção do tradicionalismo scientifico — se é licito juntar estas palavras, que por indole se repellem. E como elle desconhecia e confessava desconhecer a lingua arabe, os adversarios armaram-se com essa sua fraqueza. A interpretação dada á batalha de Ourique e a logica exclusão do milagre de Ourique déram origem a um geral protesto, que pelas proporções que tomou e pela natureza da argumentação produzida bem mostra que distancia separava a sua

alta cultura scientifica e o seu esclarecido espirito critico da media geral da sociedade do seu tempo. Tinha de dar-se o conflicto, que era, na essencia, a lucta entre a sciencia do seculo XIX e a fradesca erudição do seculo XVIII.

Houve, porêm, um adversario, que se apresentou com mostras de cultor da especialidade, como a querer fazer uma argumentação technica. Foi Antonio Caetano Pereira que affirmava possuir manuscriptos arabes, com os quaes defendia as antigas idéas sobre a batalha de Ourique. Pascual de Gayangos, arabista hespanhol, saiu a campo, a confirmar o pensar de Herculano.

Se não fôra a falta de serenidade de Pereira e a incorrecção do seu discutir, em espiritos suggestionaveis poderia ter nascido a idéa de suspeição da probidade scientifica de Herculano. Felizmente, cincoenta annos depois, o sr. David Lopes conseguiu provar duma forma irrefutavel que Pereira faltára á verdade, porque ao transcrevê-lo, falsificava o texto do documento fundamental, em que estribava as suas razões.

Mas Herculano viu nesse rude ataque, de que era objecto, uma demonstração de forças por parte da reacção ultramontana, que não obrava isolada: antes tudo levava a suppôr que a corôa appoiava esse ousado avançar. A corôa, depois da malograda Belemzada, conseguira por tal forma immiscuir o cartismo a dentro do setembrismo que em 1842 bastou o pronunciamento militar do Porto, planeado e dirigido por Costa Cabral de accordo com o paço, para restaurar o cartismo. Seguiu-se uma politica de repressão, que o paço manteve a todo o transe, e em antagonismo com a nação, antagonismo que produziu a lucta civil da Maria da Fonte, que só terminou em 1847, pela intervenção inglesa, na convenção de Gramido. Pela Regeneração de 1851 encetou-se a politica do fomento material. Mas a reacção proseguia no seu trabalho de sapa, e em 1857 conseguia o seu primeiro triumpho publico, a re-introducção das

irmãs de caridade. Exagerava Herculano o perigo? Os factos que se seguiram levam a crer que elle via claro. Grande foi a indignação do seu espirito liberal e religioso, de fé sincera, de crença orthodoxa. E essa indignação produziu a obra, *Historia da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, 1852.

A sua religiosidade na *Historia de Portugal* só deixára passar algumas phrases sem consequencia, que não prejudicaram o conjuncto da obra, modelo de probidade scientifica: «Contraste singular na verdade: *prova sublime, posto que dolorosa, da origem pura e divina da crença christan e da vaidade e mentira dest'outra*, que pelo fanatismo soubera fazer conquistadores, mas que se mostrou sempre inhabil para constituir sociedades regulares e duradouras» (1). As suspeitas que concebera de seu irmão Vimarano levaram-no a commetter um fratricidio, *que a justiça de Deus não deixou impune*» (2). Contrariamente, essa mesma religiosidade é que dicta a obra sobre a *Inquisição*, que é uma obra de combate e que serve um proposito politico.

Quando fôra do ataque á *Historia de Portugal* o clericalismo, pela imprensa, pelo pulpito, pela conversa diaria, pelas formas ordinarias que constituem a opinião organisada, como que fizera uma demonstração de forças. Nesse ataque não só o historiador critico fôra alvejado, o homem tambem soffrera os doestos animosos. E a par da affirmação de reacção religiosa, percebia-se a apologia dum regimen politico, em que a liberdade de analysar as tradições nacionaes fosse coarctada: era, pois, uma dupla manifestação de clericalismo e de monarchismo. Tudo isso indignou profundamente Herculano que, como protesto, escreveu a *Historia da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, em que narrava uma das mais negras paginas desse

(1) Vol. I, pag. 91 e 92.
(2) Ibidem, pag. 129.

monarchismo e desse fanatismo, taes como o seculo XVI os concebêra. Era uma obra inteiramente diversa da *Historia de Portugal*, epopêa da construcção duma nacionalidade, em que alguns heroes avultam com superior relevo, em meio duma epoca barbara, em que a civilisação ainda não polira a grossaria dos costumes e a impetuosidade desenfreada dos caracteres. Para a compôr integralmente fôra necessario compulsar toda a documentação existente, directa e indirecta, a fim de a revelar sob todos os aspectos possiveis. Agora na *Inquisição*, Herculano, com um immenso manancial de documentos á mão, só tinha que escolher os que serviam o seu proposito: historiar a torpeza que foi a negociação do estabelecimento do sinistro tribunal e mostrar a degradação de todos os caracteres, que intervieram nella, torpeza e degradação que eram as feições predominantes do fanatismo e do monarchismo. Em vez da epopêa bella da fundação duma nacionalidade, uma intriga diplomatica para a introducção dum instituto que tão malefica influencia iria exercer nos destinos dessa nacionalidade. Para documentação bastavam os diplomas das chancelarias; nelles transpareciam as complicadas physionomias dos homens, que intervieram nesse «drama de flagicios», D. João III, os negociadores portugueses e pontificios, os inquisidores, os procuradores dos hebreus, os pontifices, complicadas physionomias de civilisados, já sem a rudimentar simplicidade dum Affonso Henriques ou Affonso III. O proposito de fanatica perseguição e espoliação de D. João III, e a duplicidade da politica da curia, hesitando já por suborno, já por intermittente prurido de caridade e benevolencia, tudo é exposto na obra com superior relevo. Herculano não precisou de locubrações demoradas para interpretar tal homem, tal acto, como na *Historia de Portugal* em que só vagos documentos testemunhavam vagos heroes; todos os diplomas eram claros, tudo evidente. Homens e factos explicavam-se por si mesmos. Obra cheia da interpretação psychologica, tem bem pouco de intuição,

da perspicacia aguda que foi necessario empregar para comprehender os primeiros reis; o que foi necessario foi um nitidissimo discernimento para seguir resolutamente as confusas correntes desse labyrinto diplomatico, onde se debateram os mais desencontrados interesses pessoaes e onde traições continuamente obrigam as personagens a desempenhar apparentemente um papel opposto ao que na realidade iam cumprindo.

Aqui, como na composição da obra, interveio com efficacidade o romancista, que narrára o entrecho complicado e terroroso do *Monge*. Na ordenação das suas partes, é ainda o processo de Herculano. Conta-nos as origens da inquisição, como ella se fôra pouco a pouco subtrahindo á auctoridade legitima dos prelados, na punição dos crimes religiosos, como destruira o espirito evangelico de caridade e tolerancia, como alterára a essencia intima do christianismo e como vivêra sempre em conflicto com os proprios canones. O seu estabelecimento mesmo que era senão um atropelo ao direito canonico? Como podiam os judeus, contra quem era particularmente dirigida, num tempo e num paiz em que no seio do christianismo não havia herejes, estar sujeitos á alçada dum tribunal catholico, se elles não professavam esse catholicismo. Alguns tinham sido baptisados, mas por violencia e em circumstancias notavelmente crueis, que retiravam toda a validade a esse baptismo.

O estylo modificou-se. Conservou a vernaculidade, riqueza de vocabulario e poder de expressão clara, mas ganhou uma vibratilidade nervosa, que contrasta diametralmente com a impessoal placidez da *Historia de Portugal*, onde só, de onde em onde, ao finalisar de cada reinado, se permittiu um juizo pessoal, especie de balanço á vida do rei, cuja historia se cerrava. Agora, não. A cada passo, na dureza dos adjectivos, numa exclamação de commentario, no proprio intuito da obra, exprime a sua repugnancia pelo que descreve. Esta circumstancia, que para

muitos, para os que preferem a emoção pessoal na historia, seria uma qualidade, fez que alguns criticos considerassem a obra parcial. Nós julgamos que Herculano ao mesmo tempo *com verdade* narrou e com *justiça* qualificou. Póde dizer-se que nessa qualificação se antecipou ao leitor, mas emquanto se não revirem as fontes, não se poderá definitivamente avaliar da sua interpretação, se bem que as fontes, sendo tão claras, não se prestem a duas interpretações. Em vez de só contar que interferencia teve Duarte da Paz nessa longa e enredada intriga diplomatica, apreciou-o em mais dum passo, julgou esse duplo traidor, já um symbolo da diplomacia empregada na negociação. Guiou por essa forma o leitor, encaminhou-o para as suas conclusões, nada deixando em aberto, dando assim á obra a maxima expressão, de que ella era susceptivel, tornando-a além de *muito historica*, que indiscutivelmente é, *muito litteraria* (1).

BIBLIOGRAPHIA ACERCA DE HERCULANO

Farpas, Ramalho Ortigão, 1871.

Ensaios e estudos de philosophia e critica, Tobias Barreto, 1873.

Sob os Cyprestes, Bulhão Pato, 1877.

Os ultimos dias de Alexandre Herculano, Bulhão Pato, 1880.

Alexandre Herculano e o seu tempo, Antonio de Serpa, Lisboa, 1881 (trad. em italiano).

Historia do Romantismo, T. Braga, 1881.

Portugal contemporaneo, Oliveira Martins, 1881, 2.º vol.

(1) Não fazemos neste trabalho o estudo das polemicas de Herculano, acerca de Ourique, em 1850, do estado das classes servas na Peninsula, desde o seculo VIII ao seculo XII, em 1850, e sobre a existencia do feudalismo na peninsula, em 1875-1877, porque são controversias historicas, de caracter bem mais scientifico que artistico, e nós esforçamo-nos por não transpôr os verdadeiros limites do livro.

A Geração Nova, Bruno, 1885.

Vinte annos de vida litteraria, Alberto Pimentel, 1889.

As modernas idéas na litteratura portuguesa, T. Braga, 1892, 1.º vol.

A Crise nos seus aspectos moraes, Silva Cordeiro, 1896.

Vivos e Mortos, Castilho, 1904, (recopilação).

Apreciações litterarias, Rebello da Silva, 1910, (recopilação).

Alexandre Herculano — o historiador, Consiglieri Pedroso, 1910.

Alexandre Herculano — o romancista, Teixeira de Queiroz, 1910.

Alexandre Herculano — o poeta, Christovam Ayres, 1910.

Herculano julgado pela bibliographia de seu centenario, Fidelino de Figueiredo, 1910.

Alexandre Herculano — critico, poeta e romancista. Fidelino de Figueiredo, 1910.

A Critica Litteraria em Portugal, Fidelino de Figueiredo, 1910.

Alexandre Herculano e o ensino publico, Adolpho Coelho, 1910.

Elogio historico de Alexandre Herculano, Doellinger, 1878, trad. port. 1910.

Alexandre Herculano, Ginestal Machado, 1910.

Alexandre Herculano — historiador, Fortunato de Almeida, 1910.

Alexandre Herculano, trechos que revelam a sua crença, Eduardo Moreira, 1910.

Alexandre Herculano, Ariosto Silva, 1910.

Alexandre Herculano sob o ponto de vista anthropologico, Costa Ferreira, 1910.

Paginas intimas, Gomes de Brito, 1910.

Archivo Historico Português, n.º do Centenario, 1910.

Os arabes nas obras de Alexandre Herculano, David Lopes, 1912.

CAPITULO III

O LYRISMO

CASTILHO

Não foi Castilho [1] um iniciador do romantismo, nem quando elle triumphou realisado pelos escriptores estudados nos dois capitulos precedentes, lhe comprehendeu o espirito, posto que algumas contribuições désse para a litteraratura romantica. Mas tendo precedido Garrett em apparecer no meio litterario e tendo alcançado um publico, que o encorporou na nova pleiade, por uma generalisação explicavel, deve na historia occupar lugar digno da influencia que exerceu. Assistiu Castilho á morte do clacissismo, dentro do qual litterariamente se formou, assistiu á introducção

[1] Antonio Feliciano de Castilho nasceu em Lisboa em 1800. Era uma criança doentia, de lento desenvolvimento, que vingou á custa de extremosos cuidados. Aos 6 annos cegou incuravelmente por infecções produzidas pelo sarampo que nelle revestiu extrema gravidade. Apesar da cegueira, a familia não abandonou o plano de vida, que lhe destinara. Seguiu para Coimbra, acompanhado de seu irmão Augusto, onde se formou em canones. Com este mesmo irmão residiu alguns annos em S. Mamede do Vouga, nas abas da serra do Caramulo. O poema, *Cartas d'Echo a Narciso*, deu origem ao conhecimento da senhora com quem casou, em 1837. Residiu algum tempo na Madeira. Fundou e dirigiu a *Revista Universal Lisbonense*, e iniciou com seu irmão Frederico a *Livraria Classica Portuguesa*. O seu methodo de leitura, com a sua defeza e propaganda, tomou-lhe alguns annos e levou-o ao Brasil, onde foi cordealmente recebido. Morreu em 1875.

do romantismo e a todo o seu desenvolvimento e presenceou com desdem o apparecimento do realismo. O fundo classico subsistiu. Evidente foi a interpretação classica dada ao romantismo e declarada a incomprehensão do realismo. Mas não sendo creador, foi interprete, e na analyse das suas interpretações se confinará o nosso estudo.

A circunstancia da sua cegueira devia exercer uma decisiva influencia na constituição mental do escriptor. A cegueira, em todos, qualquer que seja o plano da sua vida, é um prejuizo maximo na lucta pela existencia, pela evidente situação de inferioridade, em que se fica, e uma desgraça maxima pela privação de exercer a vida physica em toda a sua plenitude e pujança. Mas num escriptor, num artista, em quem a vida sensorial deve ter uma actividade constante e toda a receptividade possivel, em quem algum dos sentidos deve predominar por hypertrophia, a cegueira é uma verdadeira anomalia e produz uma manifesta anormalidade no exercicio da imaginação. De facto, privado do thesouro immenso das sensações de vista, o artista não só carecerá desse inexgotavel manancial de belleza, a ponto de se ver inhibido de praticar o desenho e a pintura, mas terá do mundo uma percepção incompleta. As sensações varias que nos dá um objecto só se completam num todo integro que é o proprio objecto, quando as une a visão. Sem ella, apenas teremos sensações dispersas, e faltando tudo o mais, forma, perspectiva, côr, esse objecto não terá individualidade. Designados vagamente pela chancella dum vocabulo, duma definição, que apaga os caracteres distinctivos, os objectos, apesar da sua multipla disparidade, serão encorporados, arregimentados dentro da designação commum, que se fixou para a idéa geral, que realisam. E um dos mais nobres fins da arte será o rebuscar essa individualidade das coisas e dos seres. «Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement

utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même» [1]. O mundo mental dum cégo de nascença ou da primeira infancia será um mundo de idéas geraes, e a individualidade particularista só a perceberá por imitação, por via litteraria. Recebê-la-ha incutida na linguagem, mas sem a base experimental que a justifica e sem que a possa adquirir por si. Incapaz de observar, o artista cego, quando tenha de professar uma arte, em que as imagens de sensações de vista predominem, será forçosamente um imitador. É este o caso de Castilho escriptor. Foi um imitador, que procedeu sempre por observação indirecta, transferindo todas as suas preocupações do fundo para a forma, a qual falava ao seu intacto sentido do ouvido. O poeta Antonio Ribeiro dos Santos, tambem cégo, guiando Castilho no principio da sua carreira litteraria, teria contribuido tambem para o caracter imitativo da sua obra.

Destas circunstancias facilmente se extrahe a conclusão de que Castilho optaria pela arte classica, para o seu ideal de belleza formal. E assim foi, de facto; a dentro do romantismo representou sempre uma persistencia do classicismo, só condescendendo em alguns artificios imitados, mas sempre alheio ao espirito do romantismo.

As suas estreias poeticas antecederam de muitos annos a constituição do meio litterario romantico. É de 1821 a *Primavera* e só de 1837 em diante se forma o ambiente e o grupo de escriptores, que preencherão o periodo. Mas em Coimbra, meio onde espiritualmente se formou, a mocidade estudiosa tinha suas preferencias litterarias, a que já alludimos, a proposito de Garrett. Iam as suas inclinações para os auctores franceses, doutrinarios do seculo XVIII, Voltaire principalmente, cujo theatro muito apreciava. Castilho,

[1] V. *Le Rire*, Bergson.

observando nesse pequeno meio academico sómente o aspecto que lisongeava as suas predilecções, as modas de estylo, refere no seguinte passo: «No tempo, em que cursava meus estudos na Universidade de Coimbra, florescia ella com muitos e bons engenhos de mancebos dados ás Bellas-Lettras. E porque ainda então se não tinham accendido os desastradissimos odios das parcialidades politicas, a Hobbesiana propensão de guerrear se exercia nas lettras.

Duas seitas de escrever se contavam; a cada uma das quaes não faltavam admiradores, apostolos e evangelistas, assim como, por isso mesmo, inimigos, escarnecedores, e parodiadores. Os livros em que uma ajuramentava os seus adeptos eram Gessner e Bocage: Filinto era o Alcorão da outra. Gessner quanto ás coisas e affectos, e Bocage quanto ao texto e lustroso de estylo e metro, eram os idolos de uma: os da outra eram, quanto a coisas e affectos, Filinto, quanto a estylo e metro Filinto, e Filinto quanto a tudo, em que Filinto podesse bem ou mal ser imitado» (¹).

Essa pleiade de poetas, tomando para modelos a escriptores tão secundarios, nem alimentava nenhum proposito progressivo, nem tambem se propunha uma reviviscencia neo-classica, como a que se operou em França, no fim do seculo XVIII, de que foi epigone na poesia André Chénier. Eram classicos da ultima phase de decadencia, imitadores do arcadismo, por seu turno já uma indirecta imitação do classicismo greco-romano. Tomaram tambem, como os arcades, sobrenomes litterarios, pseudonymos pastoris, Elmiro, Anfriso, Auliso, Josino, Salicio, Albano, Francilio e Fransino.

Um dos poemetos, *A Primavera*, de Castilho, nasceu duma festa de confraternisação e de saudação á primavera, que um grupo de mancebos, *Sociedade dos Amigos da Primavera*, realisou na Lapa dos Esteios, passeio mais tarde effectuado, tambem com igual significado, e por evidente

(¹) *A Primavera*, vol. 1.º, pag. 132, ed. de 1903.

suggestão, pelos poetas do *Trovador*. Nesse passeio recitaram-se poesias allusivas á *Primavera*, originaes e traduzidas de Utz, Cramer, Gessner e Thomson.

Os poemetos da *Primavera* bem como *As Cartas de Echo a Narciso* são completamente do gosto classico e affirmam já uma grande preoccupação formal. O estylo e a metrificação são cuidados com carinhoso disvelo.

Algumas descripções que reproduzimos, exemplificam a absoluta carencia de base sensorial, que não é uma caracterisca de escola, porque se mantem durante toda a sua carreira litteraria. São descripções — como o mais dos poemas — compostas por lugares communs de escola, formando descripções conjecturaes, que de verdade só têm o vago caracter da possibilidade [1].

Corre a noite; jaz muda a Natureza:
os campos solitarios esmorecem;
mal se ouve ao longe o estrondo da corrente.
De quando em quando a lua desmaiada
mergulha em nuvens, surde, outra vez morre;
e das planicies a extensão geosa
ora ressai e alveja, ora se apaga [2].

Abria a aurora o roxo mez das flores;
juntas em córos no arvoredo as aves,
de ramo em ramo aos ranchos adejando,
em nunca ouvidos sons a luz saudavam;
inda do puro rio a opaca nevoa
bem não era desfeita ao sol nascido;
inda das folhas concavas pendiam

[1] Na litteratura distinguimos entre *descripções conjecturaes*, em que o escriptor organisa as suas reminiscencias e só procura fazer que o producto da sua imaginação esteja dentro da verosimilhança, em que se faz uma descripção possivel; e *descripções reaes* em que o escriptor reproduz alguma cousa presenceada. *A ultima corrida de touros em Salvaterra*, de Rebello e a *Corrida de touros no Sabugal*, do sr. A. Botelho, exemplificam os dois typos, respectivamente.

[2] *Epistola á Primavera*, pag. 65, vol. 1.º

tremulas gottas de luzente orvalho,
que depois leva o brincador favonio;
quando (¡ ai memoria doce!) eu dei comtigo
inda meio a dormir na fôfa relva.
Nalguns loiros de roda entretecida
hera tenaz um toldo te formava:
o melro grave, o rouxinol cadente,
para encantar-te os sonhos, diffundia
entre uns rosaes a musica dos prados;
enchia aroma puro os puros ares (1).

Côr de neve, innocentes cordeirinhos
já balam na verdura, já recresce
maravilhando a serra, a grei profusa
das erradias cabras saltadoras (2).

. . . .

Hontem de tarde, encantador Narciso,
eu chorava sósinha ao pé da entrada
da minha gruta: a tremula ramagem
sussurrava nas arvores visinhas:
com triste som monotono corria
a minha fonte ao pé: soava ao longe
o canto de um pastor, que ia levando
já todo o gado valle abaixo: (3)

Ha no meio do arvoredo
um valle todo encantado,
de flores sempre cheiroso,
de rouxinoes regalado.

Verdes montanhas o guardam,
cujos seios cavernosos
são habitados de noite
por longos ecos saudosos.

(1) *Primavera*, pag. 71, vol. 1.º
(2) *Idem*, pag. 77, vol. 1.º
(3) *Cartas de Eco a Narciso*, pag. 79, ed. de 1908.

Arroios que ao longe nascem
de cascatas escumosas,
correndo á sombra de acacias,
por entre alfazema e rosas.

. . . .

num lago vasto e profundo
nó meio deste logar,
veem por diversos caminhos
immensas ondas juntar.

¡ Quanto é bello ver de em tôrno
estas aguas transparentes
sahir do opaco arvoredo
por mil arcadas frondentes! (¹)

Toda floresce a bella amendoeira,
de formosa estação, nuncia formosa;
são todos flôr de avelludado branco
os ramos dos fluviátiles salgueiros;
é de rua de jardim cada caminho,
quando por entre cômoros serpeia
de selvatico enredo, e quasi á sombra
de tufos de flagrante madre-silva. (²)

Como sempre, onde falta a imaginação e a observação, vão para o estylo todos os disvelos. Nas descripções dos classicos, de Castilho tambem, a adjectivação é rebuscada, não para fixar as impressões, mas para evocar um attributo notado pela mais vulgar observação, que perdeu todo o poder suggestivo, tornando-se inexpressivas phrases feitas do estylo classico: *campos solitarios, lua desmaiada, das planicies a extensão geosa, roxo mez das flores, puro rio, opaca nevoa, folhas concavas, tremulas gottas, luzente orvalho, brincador favonio, fôfa relva, hera tenaz, melro grave, rouxinol cadente, innocentes cordeirinhos, cascatas escumosas, aguas transparen-*

(¹) *Amor e Melancholia*, pag. 85 e 86, ed. de 1907.
(²) *As Flores*, pag. 121, ed. de 1907.

tes, etc. Esta maneira e esta insistencia de adjectivar. em que na maior parte dos casos se affirma a qualidade dominante ou de mais realce para um artista classico. que alinda a natureza, compondo-a em painel. são manifestações da concepção animista do mundo externo. concepção que foi para os classicos o principal manancial de artificios e adornos litterarios.

Simultaneamente, Castilho revelava uma grande sympathia e suggestibilidade e, compondo peças em que predominam descripções e sensações visuaes. chega a conseguir. por meio dum sabio aproveitamento, compôr quadros, sem a emoção da realidade, mas com certo poder evocativo. É um exemplo a poesia *As ruinas do mosteiro*, narração duma visita ao mosteiro de Vairão, em que Castilho teria *ouvido* o que outros *viram*.

Logo com os primeiros poemas a sua obra toma o caracter de laboriosa paciencia, subtil trabalho de ourivesaria envolto em prefacios, notas aos prefacios. aos poemas, dedicatorias, advertencias e esclarecimentos, tudo com vista a conservar pormenores e recordações, que gravitavam em torno da composição e que eram pela maior parte destituidos de interesse.

Em 1828 delineou uma trilogia de poemas sobre o ciume amoroso, cuja psychologia elle limitava ás três hypotheses seguintes:

«Três diversos caracteres me occorriam para retratar:

1.º — um amante que da injuria que lhe foi feita toma uma solemne vingança;

2.º — um que, depois de trahido, foge sem deixar de amar, antes amando mais do que nunca, e com voluntaria morte põe remate em suas penas;

3.º — e ultimo, — um, a quem uma ingratidão e perfidia apagam o lume do entendimento.

Sahiu o 1.º na *Noite do Castello;* sai o 2.º no *Bardo;* e sahiria o 3.º em um poema que já andava riscado com o

titulo de *O ermitão da Arrabida*, se eu não tivesse renunciado tão altivas presumpções» ([1]).

Na *Noite do Castello* desenvolve o thema muito repetido nas balladas inglesas e allemãs do apparecimento dum espectro, que arrebata a amante infiel e com ella mergulha na sepultura, punindo-a, ou que prosegue na morte o cumprimento dum voto de amor constante. Embora Castilho affirmasse a sua originalidade, não é ella verosimil num escriptor que a dentro do romantismo não innova e que, não possuindo o espirito dessa litteratura, não poderia encontrar um thema que tão perfeitamente coincidisse com o gosto romantico, cujo cultivo elle inicia com este poema. O segundo poema, *Os ciumes do bardo*, contem a narrativa dum suicidio por desesperação amorosa. Um e outro poema são cuidadosamente metrificados, mas sem inspiração, apathicas manifestações duma habil facilidade de versificar correctamente.

Entretanto, definia-se a sua orientação litteraria, toda formal, de purismo linguistico, e de accordo com ella delineou um plano de trabalhos. E nesse sentido alvitrava, além das reedições dos classicos que a *Sociedade dos Amigos das Letras* se propunha fazer, se tentassem os seguintes meios: «um diccionario amplo e cabal, premios annuaes ás obras, que em cada anno venham a apparecer na melhor linguagem escriptas; disvelo em prover de bons dramas, comedias e tragedias o theatro; e afinal versões esmeradas dos romanos auctores, mormente dos poetas, que, por serem leituras para maior numero, mais larga cura podem fazer» ([2]).

Fiel a este programma organisou a *Livraria Classica Portuguesa*, elaborou o *Tratado de Metrificação Portuguesa*, traduziu Anacreonte, Vergilio e Ovidio, e tendo adquirido

([1]) V. *Os ciumes do bardo*, pag. 1e, ed. de 1909.

([2]) V. *Os Ciumes do bardo*, pag 159.

summa facilidade e correcção metrica e grande conhecimento dos recursos da lingua, deu-se á tarefa de traduzir, *nacionalisando-o*, Molière. Taes qualidades podiam constitui-lo em traductor fiel, e nessa maneira tão pouco original poderia consistir a sua originalidade, dando ao romantismo português um interpretador de larga e subtil sympathia, como Voss e Leconte de Lisle. Mas tornando-se *nacionalisador* de obras, que eram a mais authentica expressão de nacionalidades muito oppostas, fez uma obra hybrida, que só vale como documento das qualidades acima alludidas e como divulgação dos auctores. A traducção do *Fausto*, em 1872, deu motivo a uma polemica encaminhada neste mesmo ponto de vista (1).

OS MEDIEVISTAS

Depois dos poemas de Garrett, da breve passagem de Herculano pela poesia e simultaneamente com Castilho, o lyrismo romantico continua-se pelos poetas medievistas, de 1838, pelas pleiades do *Trovador*, de 1844, e do *Novo Trovador*, de 1851, accrescendo posteriormente outros nomes.

Um pequeno meio litterario se organisava em Coimbra, nascido da imitação da actividade que ia em Lisboa. José de Serpa (2) fundava em 1838 o Theatro Academico, dirigido por uma Academia Dramatica, que publicava uma

(1) V. *Bibliographia Critica*, n.es 1 e 2, Adolpho Coelho; *O Fausto de Goethe e a traducção do Visconde de Castilho*, Joaquim de Vasconcellos, 1872; *Os Criticos do Fausto do snr. Visconde de Castilho*, 1873, José Gomes Monteiro (com indicação de outros estudos criticos publicados em jornaes),

(2) José Freire de Serpa Pimentel, 2.º visconde de Gouvêa, nasceu em Coimbra, em 1814. Fez o curso de direito e seguiu a carreira administrativa. Morreu em 1870.

Chronica Litteraria (1). Nesse primeiro grupo (2) constituido por figuras muito secundarias, culminava José de Serpa, que lhe imprimiu um caracter historico, já no theatro e no romance, já na poesia. José de Serpa e Ignacio Pizarro (3) foram os nossos primeiros poetas *moyen-âge*, medievistas, como nós designamos.

Tomando themas nacionaes, já tradicionaes por vezes, necessariamente seria da historia o quadro, mas não quadro para novas concepções. Não: isso fizéra o classicismo, utilisando-se das roupagens e ouropeis dos tempos idos para com elles vestir personagens contemporaneas do auctor attribuindo-lhes idéas e sentimentos inteiramente oppostos aos do quadro, em que se moviam. O que o romantismo pretendia era tomar a historia como proprio thema, tentando uma reconstituição integral, no theatro e no romance. E na poesia era explorar esse filão immenso de novas emoções lyricas, tomar a historia com seu tumultuar apaixonado, seus heroismos, seus crimes. Tornava-se necessario um sentimento novo, o da imaginação sympathica, um vivo espirito historico, uma nitida intelligencia da relatividade dos tempos. Tinham esse espirito historico José de Serpa e o seu grupo? Tinha-o Ignacio Pizarro? Decerto que não, porque esse espirito carecia uma base real, a erudição e a interpretação critica da historia, que elles não possuiam, pois que só posteriormente Herculano a poderia proporcionar. Esta poesia historica não tinha um alto ideal de arte, tendia ao fim muito restricto de vulgarisação,

(1) A *Chronica Litteraria da Nova Academia Dramatica* durou desde o principio de 1840 a 1841. Era quinzenal e tinha como principaes redactores além de José Freire de Serpa, Adrião Pereira Forjaz, Teixeira de Vasconcellos Pereira Caldas e Teixeira de Queiroz.

(2) O poeta brasileiro Gonçalves Dias pertenceu a este grupo de poetas medievistas. Neste gosto escreveu *Sextilhas de Frei Antão*, *Soláo do senhor rei D. João*, *Soláo de Gonçalo Hermiges*, *Lenda de São Gonçalo*, etc.

(3) Ignacio Pizarro de Moraes Sarmento nasceu em Bobeda em 1807, seguiu a carreira de funccionario da fazenda e morreu em 1870.

como os proprios poetas declaravam. E, de harmonia com esse escopo, tomavam mesquinhos themas locaes, episodios de alcance muito reduzido. José Freire de Serpa, nos *Solãos*, de 1839, tomou os seguintes motivos: *Cindazunda ou o Brazão de Coimbra. O Penedo da Saudade. Bernardim Ribeiro. Ignez de Castro. Santiago e Belzebut. A moura do deserto. Egas Moniz, Goesto Ansures. A Martyr de Santa Comba*, etc. E Ignacio Pizarro, que pelo seu *Romanceiro Português*, de 1841, acompanha o movimento, desenvolveu os seguintes: *O pagem de D. Diniz, O conde de Ourem. Duarte de Almeida, Fernão Rodrigues Pereira, A Duqueza de Bragança, As Barbas do Viso-Rei. Frei Luiz de Souza* e o *Cavalleiro da Cruz.*

O fim de vulgarisação historica e o processo de imitação dos romances populares tradicionaes, imprimiam a essa poesia alguns caracteres fixos. Não podiam os themas ser amplificados com episodios de phantasia, antes era guardada escrupulosa fidelidade á narração, que servia de fonte. A medida e o estylo eram populares. Eram paraphrases sem inspiração poetica e em José de Serpa, por vezes, de mau gosto:

D'Hercules o torreão
Eis os guerreiros descendo,
Roucos tambores tangendo,
Mondego abaixo lá vão.

Fade-os Deus bem
E a nós tambem.

Debruçam-se nas ameias
Mães e esposas tão coitadas,
As madeixas desgrenhadas,
Gelado o sangue nas veias.

Fade-os Deus bem
E a nós tambem.

. . . .

Que moça é essa tão linda?
Que moça é essa que 'hi vem?
De vinte pagens seguida,
Montada num palafrem?

Eu nunca vi
Mulher assi [1].

O verso de José de Serpa é de grande rudeza, prosaico e sem vigor, longe de possuir o caracter de synthese, de fundição dum jacto, de maneira que pareça não uma forma pacientemente composta, mas um achado, a descoberta da expressão mais propria, com o maximo relevo e precisão, sem locuções inuteis ou superfluas.

Era mais correcto e tinha mais sentimento poetico Ignacio Pizarro, todavia menos estimado no tempo. Superior a José de Serpa, em todos os romances usando um estylo fluente e simples, ao abeirar a dramatica lenda de Frei Luiz de Souza, abandonou a trova popular e tomou a oitava rima, e, narrando-a tal como se contem em Frei Antonio da Encarnação, soube pôr no poema um terno vibrar, que o tornou a sua mais bella peça. O pequeno poema de Pizarro, cuja significação historica consiste na influencia que teria exercido em Garrett, já sae, como se vê, quanto ao thema e quanto ao modo de composição, do restricto quadro da poesia medieva e popular. Mesmo nos romances, Ignacio Pizarro mostrou um sentimento artistico cuidado na escolha dos motivos, tradições populares, nos episodios historicos, de recursos emotivos, que elle narrou em trovas.

Não pertenceu á geração de Coimbra, formou-se para o genero principalmente na lição de Garrett, e disso claro

[1] V. *Selins*, 1839.

testemunho é a seguinte passagem, em que são evidentes as reminiscencias do *Camões:*

Crebros sons descompassados
Tangem sinos dos mosteiros
E o dobrar dos finados
Retumba pelos outeiros;
Como a voz do moribundo
Por suspiros suffocado,
Ao deixar a vida, o mundo,
O pae terno, a esposa amada,
Que soluça, e não acerta
Como o *adeus* ha-de dizer,
A mão fria mal aperta,
Sente a vida fallecer,
E do peito sem alentos
Tira sons já sepulcraes,
Antes disséras lamentos,
Não palavras, tristes ais,
Tristes ais o sino entôa,
Ais de morte, e de agonia,
E nos outeiros echôa
A do sepulcro harmonia.

De quem é o sahimento
De tanto dó, tão luzido?
Quem vai nesse enterramento,
Nesse caixão conduzido?

Nobres condes, toda a côrte,
De escuro vaso trajando,
Cortejo triste da morte,
Tristes vão acompanhando,
E os sinos dos conventos
Dobram sempre, sem cessar,
Os — *de profundis* — *Mementos*
Vam os padres a cantar (1).

(1) *Romanceiro*, pag. 148 e 149.

OS LYRICOS DO *TROVADOR*

Em 1844 o lyrismo entra numa nova phase que, coexistindo com o medievismo, se torna avassalladora e conquista todos os applausos. Á poesia narrativa de themas historicos ia seguir-se o lyrismo contemplativo. Imprimia-lhe esse novo cunho João de Lemos, entrado na Universidade em 1841 e considerado, como já fôra José Freire de Serpa pelo primeiro grupo, chefe da pleiade dos contemplativos. Foi seu orgão o *Trovador*, jornal de poesias, de pequeno formato, em 8.º, de 16 paginas, que teve larga e muita acceita circulação. Rodrigues Cordeiro, saudosamente, recordou a sua fundação, nos seguintes termos:

—«Lembras-te? Em 1844, ha já trinta annos, duas vezes o tempo a que Tacito chama grande espaço na vida do homem—*quindecim annos grande mortalis aevi spatium!* Como é doce, e doloroso ao mesmo tempo, o recordar isto! mas em 1844, dizia, frequentavamos nós a Universidade, nessa Coimbra onde vivemos durante cinco annos, dia por dia, e quasi hora por hora como se fôram os dois irmãos, e tão intimos que não havia segredo de um para o outro.

> Duas almas assim sempre se entendem,
> Pendem ambas de instincto a confundir-se.

Dizias tu, referindo-te á nossa amizade.

Nos nossos passeios, de tarde, pelo Penedo da Saudade, pelo valle de Cosêlhas, pela ponte d'Agua de Maias, ou na solidão do Almegre onde o estudante da *Cabalogia*, dos nossos Couto Monteiro e Luiz Bessa, ao ouvir o sino que lhe annunciava as aulas do dia seguinte,

> Ouviu berrar a negregada cabra.

Outras vezes, sentados no caes do Serieiro, no Ó da ponte, mirando o Mondego, e as suas naiades, ou embrenhados no Choupal em busca de sombras, quando não vogavamos n'um barco a sabor da veia, para que por mais tempo nos durasse o encanto, nos nossos passeios, digo, em que tambem nos acompanhava o Augusto Lima, tão prematuramente roubado aos seus amigos, todo tu eras amor de poesia, a poesia era o teu norte, o teu iman, o teu encanto, a tua aspiração constante, e communicavas esse enthusiasmo a quantos te rodeavam. D'ahi nasceu o *Trovador*» [1].

Foram seus principaes collaboradores e como taes representantes da maneira litteraria que se propunham estabelecer, alêm dos já alludidos João de Lemos [2] e Rodrigues Cordeiro [3], os poetas Palmeirim [4], Augusto Lima [5], Couto Monteiro [6], Castro Freire [7], Antonio de

[1] V. *Canções da Tarde*, João de Lemos, prefacio de Rodrigues Cordeiro 1875, pag. XII.

[2] João de Lemos de Seixas Castello Branco (1819-1890) natural do Peso da Regoa, formou-se em direito em 1846. Tomou parte activa nas pugnas jornalisticas do miguelismo, como director da *Nação*, orgão do partido. Viajou largamente pelo estrangeiro e junto de D. Miguel ou por seu mandado desempenhou algumas missões de confiança. Escreveu: *Cancioneiro*, 1.º vol. 1858; 2.º vol. 1859; 3.º 1867: *Canções da tarde*, 1875. Acêrca de João de Lemos V. *Ensaios de Critica*, Lopes de Mendonça, 1849.

[3] Antonio Xavier Rodrigues Cordeiro (1819-1896) natural de Córtes (Leiria) formou-se em direito em 1847 e foi deputado em varias legislaturas. Dirigiu o conhecido *Almanach de Lembranças*. As suas poesias estão collecionadas em dois volumes, *Esparsas*, 1889, com um extenso prefacio de Thomaz Ribeiro.

[4] Luiz Augusto Palmeirim, natural de Lisboa (1825-1893), seguiu a carreira burocratica e desempenhou muitas commissões de caracter litterario. Compilou as suas poesias no volume, *Poesias*, 1851, com um *Juizo critico* de Lopes de Mendonça.

[5] Augusto José Gonçalves Lima, natural de Odivellas, formou-se em direito e seguiu a burocracia (1821-1867). Deixou o volume, *Murmurios*, 1851, com uma carta-prefacio de Lopes de Mendonça.

[6] Antonio Maria do Couto Monteiro, natural de Coimbra, formou-se em direito em 1845 (1821-1896). Não reuniu a sua collaboração. Separadamente só publicou *Cabulogia*, 1844.

[7] Francisco de Castro Freire, natural de S. Silvestre (Coimbra), foi professor de mathematica da Universidade desde 1845 (1811-1881). Compilou as suas poesias no volume *Recordações Poeticas*, 1861. V. a sua biographia circunstanciada na *Gazeta Commercial*, n.º 314. 25 de janeiro de 1885.

Serpa [1], Pereira da Cunha [2], Costa Pereira [3], Gonçalves Dias, Evaristo Basto [4], Corrêa Caldeira [5], Marcellino de Mattos [6], D. João de Azevedo [7], Francisco Palha [8], e Henrique O'neill [9].

Foram estes poetas, congregados em 1844, em torno de João de Lemos, que renovaram o lyrismo, proseguindo o movimento iniciado por Garrett.

Moços e romanticos, esses poetas viviam uma vida contemplativa e procuravam occupá-la com a unica realidade que consideravam, o amor. Um pessimismo precoce, contradictorio, incoherente, um pessimismo contrahido por via litteraria, resultante só de estenderem a toda a larguissima vida o véu de tristeza, que lhes provinha dos seus amores phantasiosos, uma melancholia calculada, uma predilecção pelo isolamento meditativo. Tudo lhes fazia crer que a poesia era uma fatalidade, que cahia sobre suas cabeças, só para lhes dar maior sensibilidade, maior pro-

[1] Antonio de Serpa Pimentel, natural de Lisboa, foi professor da Escola Polytechnica, chefe do partido regenerador, ministro de varias pastas e presidente do ministerio, que se seguiu ao *ultimatum* inglês de 1891. Reuniu os seus versos em volume, *Poesias*, 1851. (1825-1900).

[2] Antonio Pereira da Cunha, natural de Vianna do Castello, redactor da *Nação*, legitimista militante, fez poesia e theatro (1819-1890). Não compilou os seus versos.

[3] Luiz da Costa Pereira, natural do Funchal, formou-se em mathematica em 1844. Foi professor lyceal e ensaiador no theatro de D. Maria (1819-1893).

[4] Evaristo José de Araujo Basto, natural do Porto, formou-se em direito em 1846 e obteve reputação no jornalismo (1821-1865).

[5] Luiz Arsenio Marques Corrêa Caldeira, cuja naturalidade e data de nascimento ignoramos, morreu em 1859. V. a seu respeito o artigo de Pinheiro Chagas, *Tres poetas*, no *Archivo Pittoresco*, vol. VII.

[6] Joaquim Marcellino de Mattos natural de Lamego, formou-se em direito em 1849 e fez jornalismo politico e litterario (1821-1865).

[7] V. Cap. sobre o romance passional.

[8] Francisco José Pereira Palha de Faria e Lacerda, natural de Lisboa, reorganisou o theatro normal e fundou o da Trindade. As suas poesias formam o vol. *Poesias*, 1852 (1826-1890).

[9] Henrique O'neill, visconde de Santa Monica, formado em direito, foi professor de português na Allemanha até entrar na burocracia official em 1859. Foi fundador da casa da Correcção e preceptor dos principes D. Carlos e D. Affonso. Escreveu *Fabulario* e *Fabulas escolhidas entre as de Lessing*... (1819-1889).

pensão para a desgraça. O poeta era um ser essencialmente amoroso, queria realisar um ideal, que é na terra uma utopia; seria, pois, perpetuamente desgraçado, e como era artista choraria perpetuamente, a sua dôr, commentando-a na lyra. Desses poetas do *Trovador* a sinceridade resistiu quasi sempre ao contagio contraminador da epoca, e quando se sentiu deslocada, tornou-se ingenua puerilidade, mas raramente duplicidade. O seu iniciador, João de Lemos, foi sempre, em aberta opposição com as correntes dominantes, um crente profundo e um devotado legitimista. E quanto deveu a sua poesia á fé religiosa e á fé politica!

Como não eram intellectualmente brilhantes, nem psychologicamente caracterisados em individualidades nitidas [1], o seu pessimismo não produziu a belleza, que esse sentimento inexgotavelmente produz quando inspira uma intelligencia perscrutadora e anima uma personalidade original. Preoccupações de interrogadora curiosidade philosophica, que os levasse a meditar sobre um ambito de motivos mais largos que os proporcionados pelo seu pessimismo pessoal, não as tinham, nem estavam na tradição do lyrismo português. Emprehendendo este movimento de reforma, sem previa apresentação dum programma critico, esses poetas não deixavam por isso de ter bem clara consciencia do seu plano. Uniram-se numa especie de côrte litteraria, de que o *Trovador* era orgão, e chegaram a exteriorisar essa confraternidade duma maneira bem intencional. Após a publicação do 1.º numero do *Trovador*, em junho de 1844, realisaram os seus collaboradores um passeio á Lapa dos Esteios. Era uma festa litteraria de solidariedade e de imitação da que em 1822 Castilho effectuara com os seus amigos e que descreveu no prefacio da *Primavera*. João de Lemos, reconhecendo a sua significação, fez della

(1) É esta razão por que os não estudamos, individualmente, auctor por auctor, mas sim nas suas caracteristicas collectivas.

um extenso relato: «No dia 24 de Junho de 1844, seriam 10 horas da manhã, quando os mancebos que escrevemos no *Trovador*, nos embarcamos junto da ponte de Coimbra, para uma festa exclusivamente nossa, e que, não sei se com muita modestia, baptisavamos *Festa de Poetas*» [1]. Ficou commemorando esta festa uma sextilha de saudação a Castilho, collaborada por differentes, verso a verso: [2]

> Sobre as azas da Poesia
> aqui nos trouxe a Amizade.
> Cantámos nas lyras de oiro
> esp'ranças da mocidade;
> e aos bardos da *Primavera*
> mandámos uma saudade.

Um sentido critico devemos attribuir a esta festa. Ella vem declarar-nos que logo, em principio, os moços poetas se collocavam sob a égide de Castilho, saudando-o preferentemente a Garrett ou Herculano. Foi á *Revista Universal Lisbonense*, de Castilho, que João Lemos dirigiu o relato referido, e foi Castilho que mais elogiosamente acolheu o *Trovador* e a sua maneira litteraria. Estes factos denunciavam um gosto e faziam prever um futuro.

Quasi todos estes poetas reuniram mais tarde em volume a sua collaboração no *Trovador* e em outros jornaes e revistas, mas como nem sempre guardaram a ordem chronologica, a vantagem duma mais facil consulta é contrariada pela falta de dados indispensaveis para o estudo da sua evolução.

Bastará um primeiro relance, para reconhecermos que essa pleiade de lyricos, mais sensiveis e mais poetas que os de 1838, os medievistas, tomam preferentemente os eternos themas naturaes, a noite, o amor, o luar, commentando em

[1] V. *Vivos e Mortos*, Castilho, vol. 6.º, pag. 97, ed. de 1904.
[2] Esta sextilha está insculpida numa lapide naquelle lugar.

devaneio a natureza e a vida. Porêm, a sua natureza não era a real, irregular, desigual, frondente, viçosa, trovejante, ennevoada; procediam por escolha, queriam uma natureza que satisfizesse as suas inclinações, uma natureza bella e triste, o pôr do sol, o luar, a melancholia da nuvem, o cypreste espectral. Byron, Lamartine, Herculano, Garrett, Castilho, Delavigne, Espronceda são os seus modelos, mas em proporções e combinações muito differentes. O proprio João de Lemos foi repetidas vezes imitado, sobretudo na sua muito conhecida poesia, *Lua de Londres*.

Poetas da melancholia, só na representação desse sentimento variaram as cambiantes até attingirem a superioridade, porque eram sinceros; poetas do amor, algumas vezes, surprehenderam e reproduziram feições desse sentimento. Mas a melancholia, em todas as suas formas, foi o thema predominante. E nenhum como João de Lemos lhe soube variar os effeitos, porque nenhum a sentiu tão intensa. João de Lemos, soffrendo da vaga tristeza da epoca, soffreu tambem o profundo desalento do crente e do legitimista, que viu a sua causa vencida e se achou hostilmente isolado, em meio do triumpho da causa opposta. No *Cancioneiro* expôs a sua poetica visão da natureza, e nas *Canções da Tarde* a sua melancholia resignada de vencido. Foi João de Lemos, dos poetas que constituiram a pleiade do *Trovador*, o de mais intensa emoção lyrica.

Em breve os motivos, todos extrahidos dum restricto circulo de emoções, esgotam-se e começam as variações dos themas exhaustos. Os sentimentos familiares, os acontecimentos quotidianos, anniversarios, baptisados, casamentos tornaram-se o objecto dessa poesia, que assim perdia toda a inspiração e se reduzia a um commentario metrico da vida dos poetas, muito commum e destituido de interesse. O estricto subjectivismo só é acceitavel, quando o sujeito tem alguma original superioridade ou quando nelle existe um grande espirito de objectividade. Não era assim

o subjectivismo dos romanticos, que cada vez mais restringiam o ambito das suas sympathias e interesses, até se fecharem a dentro da familia, cada vez mais affastados da vida social e da natureza, até imitarem imitações. Trazendo a liberdade de inspiração, o romantismo trouxera uma novidade, mas não a completara com a reflexão critica. Os poetas do *Trovador* não tinham a menor educação philosophica, não meditavam com insaciado desejo de perfeição as suas obras, e os iniciadores tambem os não compelliam a isso pelo exemplo. Castilho — o que elles mais prezavam — divulgou o gosto da futilidade, do sacrificio do fundo a uma forma inexpressiva. Por isso, procuravam um estylo uniforme, sem verem que nisso ia um sacrificio da propria individualidade; porque pouco se distinguiam uns dos outros é que queriam uniformisar os seus identicos caracteres artisticos.

Todavia, cultivando os themas historicos, todos de acção pessoal, de intriga viva, descobriram a individualidade activa, que intervem e domina, e chegaram, ao menos em poesia, a exaltá-la. Então generalisou-se uma variedade nova, a canção biographica, em que o protagonista, representante duma profissão livre, faz o elogio do seu viver ou, privado da liberdade, se lamenta. O *Guerrilheiro*, *O Canto do Cruzado*, *O Bandido*, *Um Canto maritimo do seculo XV*, *O Canto do Nauta*, o *Canto do Pirata*, *A Virandeira*, o *Escravo*, o *Marinheiro*, o *Desterrado*, de varios poetas, são exemplos dessa variedade.

> Eu sou aqui rei, que manda
> Nas ondas deste oceano,
> Eu sou aqui soberano,
> Eu dou aqui minha lei.
> Eu zombo dos ventos fortes,
> Eu zombo das crespas vagas,
> Que além se partem nas plagas,
> Onde eu nem quero ser rei.

Não quero... que os reis da terra,
Em vez de reis, são escravos.
Na furia dos ventos bravos
Só quero dominio ter.
Nas ondas quero embalar-me,
Ser livre, vagar errante,
Sorrir á vaga inconstante
Entre anhelos de prazer.

Captivos lá num palacio
Entre cuidados e sustos,
Os Cesares, os Augustos,
Só em nome foram reis.
Ignobil mão dum escravo
Seu sceptro vão lhe arrebata;
Mas o sceptro do pirata
Vinde roubar, se podeis.

No mundo só eu sou livre,
Como é livre o pensamento:
Nas azas corro do vento,
E sob os astros do céu.
Ninguem disputa o meu sceptro
Mais rico que o dum monarcha.
Por throno tenho esta barca,
Tudo quanto avisto é meu.

Algumas composições foram muito divulgadas; mas populares, repetidas pelo povo geral e anonymo só as que se approximavam das fórmas rudimentares, imperfeitas e muito concretas, da poetica popular. Chegou-se a comparar Palmeirim a Béranger, comparação que nenhuma analogia justifica. Palmeirim tinha mais sentimento poetico que Béranger, mas não teve o papel social deste, nem se inspirou dos acontecimentos politicos coevos [1].

Mendes Leal, estranho ao *Trovador*, ainda encontra um

[1] Acêrca dos poetas do *Trovador*, V. *Ensaios de Critica*, Lopes de Mendonça.

recanto inaproveitado, a poesia patriotica e heroica, a originalidade dos seus *Canticos*. É um novo tom, de caracter oratorio e dramatico. As poesias heroicas dos *Canticos* têm intriga, movimento, dialogo.

SOARES DE PASSOS

Em 1851, Soares de Passos trouxe com o *Novo Trovador* uma vibração nova, que era o maximo de intensidade emocional, que comportava o lyrismo romantico.

Nasceu Soares de Passos no Porto, em 27 de Novembro de 1826, filho de Custodio José de Passos, negociante liberal, que andou foragido por motivo das perseguições dos miguelistas. Da janella da sua casa, na Praça Nova assistiu aos enforcamentos de 1829 e por toda a cidade presenciou as inclemencias do cêrco. É de crer que ao espirito melancholico do poeta alguma impressão determinassem os factos tristes a que assistiu, impressão favorecida e exagerada pelas tendencias pessimistas do seu caracter, natural reflexo dum corpo bem cêdo enfermo. Muito novo ainda, esteve moribundo com o primeiro ataque da doença que o prostrou, a tuberculose. Após uma curta passagem pelos estudos commerciaes, entrou em Coimbra, em 1851, onde fundou o *Novo Trovador*, com o concurso de Alexandre Braga (1), Silva Ferraz (2) e do sr. Ayres Gouvêa.

(1) Alexandre José da Silva Braga nasceu no Porto em 1829. Formou se em direito em 1856, seguindo a carreira forense, em que se notabilisou, bem como na propaganda republicana. Morreu em 1895. Escreveu *Vozes d'Alma*, 2.ª ed. em 1857. V. o artigo critico-biographico de Simões de Carvalho, *Amigo do Povo*, Porto, 1861, folhetins nos n.os 363, 364, 366, 368, 370 e 380 e conclusão no *Diario Mercantil*, id. n.o 392.

(2) Joaquim Simões da Silva Ferraz nasceu no Porto em 1834. Formou-se em direito em 1857. Como candidato á cadeira de philosophia do Curso Superior de Letras, escreveu duas dissertações, que fazem parte da pequena bibliographia philosophica do romantismo. Morreu em 1875. Não reuniu as suas poesias, deixando só, em separado, os pequenos volumes, *Harmonias da natureza*, 1852, e *Cantos e lamentos*, 1857.

O titulo do novo jornal indica sufficientemente que os seus fundadores se propunham continuar a tradição litteraria estabelecida pelo jornal de João de Lemos. Rodrigues Cordeiro, que o conheceu por esse tempo, retrata-o como segue: «Era mais alto que baixo; mais franzino que cheio de corpo; fronte larga, cabello pouco espesso, corredio e castanho escuro; barba e bigode aloirado; olhos grandes e d'uma suavidade admiravel. Soares de Passos era pouco communicativo, fallava pouco. Parecia que a vida intima da sua cogitação o absorvia inteiro» (1).

Alguns esclarecimentos de importancia se contêm nas seguintes informações dum amigo intimo: «Acanhado diante de estranhos e conhecidos; simples e modestissimo na conversa e discussão com os amigos intimos; sereno, d'uma imaginação vigorosa, mas dominado pela critica sã; pensando profundamente as questões, possuido acima de tudo, d'uma triste, calada e insaciavel aspiração a tudo quanto dizia respeito aos grandes problemas do homem e da humanidade.

. . . .

«Os seus habitos eram tão regulares, a vida exterior tão simples, a conversa tão recatada que parece não ter havido peripecia, em que fôsse protagonista. Além da convivencia com a familia e os amigos intimos, póde dizer-se que nada mais havia n'elle senão o trabalho do espirito. Notava-se até muita pouca actividade corporea. Levantava-se tarde, conservava-se quasi sempre no seu quarto, saía geralmente á noitinha, ia a pouca distancia de casa, e pouco se demorava fóra della».

A tuberculose, uma das doenças mais depressivas do moral porque dá ao doente o espectaculo da sua ruina crescente, a sedentariedade, a educação uni-lateral, exclusivamente litteraria, o consequente pessimismo contribuiram

(1) *Poesias*, pag. XI, ed. de 1893.

para a formação dum caracter, que foi a mais perfeita e completa representação da psychologia do poeta romantico. Os que o conheceram na intimidade affirmam a sua rigidez de principios e a sua bondade. Na verdade, ninguem como Soares de Passos condensou e reflectiu tão poderosamente as inclinações moraes e litterarias duma geração. O tédio da vida que todos manifestavam, ninguem o soffreu mais minador e cruel de que elle, tédio duma vida doente, saudade dum ideal de saude e felicidade, que se reduz a thema litterario. O seu pessimismo torna-se uma doença verdadeira, o scenario de tristonho torna-se tetrico, e pensamento e forma tudo converge para um effeito desolador de infinita tristeza. O sentimento do amor subtilisa-se, requinta em sentimento ainda, sem levar ao desejo, mas ao soffrimento. Mendes Leal buscára assumptos novos, alguns contemporaneos, dos que ainda sobreexcitavam os animos; Soares de Passos só dera mais violencia aos sentimentos. Tudo que nelle ha de repetido, tudo que já fôra dito pelos do *Trovador*, tem uma maior intensidade de pormenor, de côr, tem uma ainda maior accentuação romantica, como a *Rosa Branca* que é um quadro composto com todo o convencionalismo romantico, como em mais nenhum outro se encontra e que bem merece ser relembrado, porque traduz pictoricamente toda uma concepção do amôr e da vida:

> Eu amo a rosa branca das campinas,
> A branca rosa que ao soprar do vento
> Languida verga para o chão pendida.
> . . . .

Poesia de amor, tem-na nos seus aspectos mais tristes, como a separação, a saudade, a morte, associando-os sempre a aspectos identicos da natureza, procurando uma convergencia de effeitos admiravel:

Ai, adeus! acabaram-se os dias
Que ditoso vivi a teu lado;
Sôa a hora, o momento fadado;
É forçoso deixar-te e partir.
Quão formosos, quão breves que foram
Esses dias d'amor e ventura!
E quão cheios de longa amargura
Os da ausencia vão ser no porvir!

Olha em roda estas margens virentes:
Já o outono lhes despe os encantos;
Cedo o inverno com gelidos mantos
Baixará das montanhas d'alêm.
Tudo triste, sombrio e gelado,
Ficará sem verdura, nem flores:
Tal meu seio, privado d'amores,
Ficará de ti longe tambem.

Tambem fez canções biographicas, das que os seus antecessores tinham posto em moda, *O Canto do livre* e o *Escravo*, que com a *Morte de Socrates* e a *Liberdade* são hymnos á liberdade. O patriotismo, é tambem um assumpto preferido. Mas ha nas suas poesias um genero, que se encontra até então só em Herculano, a ballada ao gosto allemão, de Bürger, em que elle encontrava uma completa identidade com as suas inclinações pessoaes. Alêm do *Noivado do Sepulchro*, composição original sobre bases de imitação, talvez suggerida pela *Leonor*, de Bürger, traduziu Heine e Ossian, ou melhor Mac-pherson. Servem essas versões para testemunhar as suas predilecções e apontar alguns dos seus modelos, aos quaes affoitamente poderemos juntar Herculano, Lamartine e Millevoye.

Entre os poetas romanticos, foi elle dos poucos que sentiram anceios metaphysicos, preoccupações philosophicas, que eram a resultante das anormaes circunstancias da sua vida. Essa tendencia, attestada pelos seus contemporaneos, e a suggestão dum amigo, deram origem á poesia, *O Firmamento*. Rodrigues Cordeiro, num artigo bibliographico,

conta como se originou essa poesia: «Depois d'uma conversa que se travou entre Soares de Passos e o seu amigo, o sr. Eduardo Augusto Falcão, que nas suas ambiciosas, por não dizer nas suas exageradas theorias, queria a *poesia* da *sciencia*, na arte moderna, e quasi não admittia outra, levou-lhe este um dia o *Système du monde* de Laplace. O poeta leu-o, e d'ahi a muito pouco tempo, diz-me o sr. Falcão, apresentou-lhe a ode, *O Firmamento*, perguntando-lhe se havia alli *poesia* da *sciencia*» [1]. Logo se reconhece que essa leitura fôra para elle uma revelação, mas as idéas de Laplace não se tornando o sangue do seu sangue, não atravessando a sua imaginação para alguma coisa della ganharem, quando se tornaram thema poetico, conservaram o seu cunho original, continuaram a ser de Laplace, apenas paraphraseadas. Pode-se seguir o desenvolvimento da hypothese astronomica.

Primeiramente a nebulosa amorpha; em vez da força, a voz de Deus:

> E tudo outr'ora na mudez jazia
> Nos véos do frio nada;
> Reinava a noite escura; a luz do dia
> Era em Deus concentrada.
> Elle falou! e as sombras num momento
> Se dissiparam na amplidão distante!
> Elle falou. E o vasto firmamento
> Seu véo de mundos desfraldou ovante!

Em seguida a recapitulação de heliocentrismo, que marca á terra um lugar subalterno:

> Terra,
> . . . .
> Tu és um grão d'areia arrebatado
> Por esse immenso turbilhão dos mundos

[1] *Ibidem*, pag. XX.

. . . .
Dizem que já sem forças, moribunda,
Tu vergas decadente:
. . . .

. . . . alêm scintilla
Hoje um astro brilhante;
Amanhã, ei-lo treme, ei-lo vacilla,
E fenece arquejante:
. . . .

Um dia, quem ó sabe? um dia, ao peso
Dos annos e ruinas,
Tu cairás nesse vulcão acceso,
Que teu sol denominas;
. . . .

. . . . . ó sol,
. . . .
Tu findarás tambem, a fria morte
Alcançará o teu carro chamejante:
Ella te segue e prophetisa a sorte
Nessas manchas que toldam teu semblante.

Em toda a longa poesia, apenas a estancia seguinte contem um elemento pessoal, considerando a subalternidade do homem sobre a terra e a sua grandeza pelo pensamento, e é por isto a mais formosa estancia:

Mas oh! Tu pensas, e o girar dos orbes
Á razão encadeias;
Tu pensas, e inspirado em Deus te absorves
Na chamma das idéas:
Alegra-te, immortal, que esse alto lume
Não morre em trevas d'um jazigo escasso!
Gloria a Deus, que num atomo resume
O pensamento que transcende o espaço!

Em 1858, já num periodo grave da doença, mais desalentado ainda pela doença dum irmão e por não ser

provido no cargo de 2.º bibliothecario da Bibliotheca do Porto, colligiu os seus versos, que publicados alcançaram grande exito, esgotando-se duas edições em menos dum anno. Morreu em 1860, quando projectava uma visita a Lisboa.

Pode dizer-se que, com Soares de Passos, o lyrismo romantico gastou os seus ultimos recursos, porque a seguir á morte daquelle rapidamente caminhou na decadencia, victima das proprias qualidades, agora constituidas em agentes de dissolução. A liberdade de inspiração breve se tornou prosaismo, porque o direito de livre escolha deu ingresso a motivos muito communs, sem nenhuns recursos de belleza; a sonoridade da forma degenerou em vão verbalismo; o purismo, propugnado por Castilho, tornou impossivel a criação de estylos proprios; finalmente os principaes motivos litterarios em breve tinham sido tratados por todas as formas possiveis e começavam as repetições e frias imitações. A decadencia accentuava-se. Decadencia ou transformação? Decadencia, e seria ruina, se em 1865 não surgisse o bello protesto — doutrinario e de facto — de Anthero de Quental, decadencia porque o lyrismo romantico não tinha dentro de si, qualquer coisa que evolucionasse, não tinha sequer estendido a sua sympathia á poesia da historia da humanidade, como fez em França, estabelecendo-se uma transição. Depois não havia direcção critica, consciencia litteraria — sempre a mesma lacuna! — Os poucos, que se davam aos estudos criticos, confinavam-se na historia litteraria e nas investigações biographicas, como Mendes Leal, Rebello da Silva, Andrade Ferreira e Camillo.

Em França o lyrismo transformava-se por aquelle processo, já por nós apontado em outros lugares, que consiste na desproporção, no avultar de algumas caracteristicas, emquanto outras se vão obliterando. Mas esse lyrismo conti-

nha já dentro de si, como embryão, o seu successor, e tinha a condicionar e a favorecer o seu desenvolvimento a atmosphera ambiente, o espirito scientifico e philosophico. Em Portugal nenhuma destas circumstancias, apenas na sociedade dirigida pela politica de fomento o mais chão utilitarismo; por isso, exhausto de recursos, o lyrismo morria sem successão. Teve, porém, um estertôr lento, em que ainda ostentou os restos das suas energias; dentro da propria decadencia, em que pareça paradoxo, os poetas alcançaram um progresso.

Como a repetição simplifica o acto até o automatisar, os poetas chegaram a conseguir uma extraordinaria facilidade em versejar, em redigir com rimas. E como juntando-se á facilidade o rigor da phrase, syntaticamente considerada, se julgava que se fazia poesia, começou o gosto pelas longas narrativas em verso, os poemas: *Paquita*, de Bulhão Pato, *Morta*, de Ernesto Marécos, *D. Jayme*, de Thomaz Ribeiro, *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, *Tasso*, do snr. Candido de Figueiredo. Da mesma epoca era um poema do snr. Ramos Coelho, que elle mesmo diz ter contido mais de quatro mil versos, e que pelos fragmentos publicados se reconhece serem do mesmo gosto referido.

CAPITULO IV

O ROMANCE HISTORICO

Ao romance de aventuras e ás narrativas moralistas, que de aventuras eram, só com a condição de se subordinarem a um intuito, succedeu o romance historico, forma de transição para o romance moderno. Foi o romance historico que introduziu o amôr do pormenor descriptivo e que, almejando a *côr local* e o *espirito da epoca*, preparou o caminho para a observação directa, contemporanea, para a realidade, a que veio dar. E isto é tão verdadeiro na litteratura portuguesa como nas estrangeiras. Independentemente da circunstancia de ter originalidade ou de ser uma imitação, o romance romantico seguiu desenvolvimento analogo nas diversas litteraturas.

O romance de aventuras era um romance pessoal, a exposição das occorrencias duma vida, que frequentemente era a do auctor, quando não tinha mesmo a forma de auto-biographia. Não procurava o aventureiro expôr o seu caracter, fazer intuspecção; mas assim mesmo o romance pessoal, como é chamado por alguns criticos, mantivéra durante o quasi impessoal classicismo francês, a tradição do interesse do individuo pela sua propria vida, fôra portanto uma pertinaz affirmação de individualismo. Remontar das acções para a vida dos sentimentos, do gosto, das opiniões, ao caracter seria o passo do romantismo, que assim creava

outra maneira, o romance lyrico ou sentimental. A fusão dos dois elementos, *formal*, aventura inverosimil ou maravilhoso da acção, predilecção do tetrico, preferencia por determinadas personagens, desdem por outras, e *ideal*, o subjectivismo desejado e confessado, a fusão destes dois elementos produziu o romance passional de acção, cujos representantes portugueses foram D. João de Azevedo e Camillo Castello Branco, alem de outros de menor vulto.

O gosto dos estudos historicos, que ou revelavam epocas desconhecidas ou reformavam antigas idéas sobre outras, o estado moral dos romanticos, que alludimos noutra parte, criaram o romance historico. E esta é que foi a forma verdadeiramente, totalmente original do romance romantico. O romance passional e de acção era uma mistura uma forma composita; o romance historico nascia então. A historia então é pela primeira vez objecto de arte; pela primeira vez se exercita uma faculdade nova, a de descobrir a individualidade das epocas, as suas feições differenciaes; pela primeira vez a vara magica da intuição historica resuscita a extincta alma dos tempos idos, se não com verdade — como aquilatá-la? — ao menos com vibração, com vida.

Para fundamentar a sua synthese artistica, os romancistas esquadrinhavam pormenores; desde as linhas geraes do facto, até ás circunstancias menores da indumentaria, da liturgia, tudo elles colleccionavam e apresentavam em abono da sua concepção. Vê-se assim que o romance historico chamou a attenção para o miudo pormenor, para as circunstancias concomitantes. E é de facto, por elle, que entram no romance moderno a descripção e o retrato. Depois os realistas chamarão a estes velhos legados dos romanticos observação e julgarão ter feito uma criação de uma originalidade extrema, quando apenas deslocaram os processos, descendo chronologicamente, passando a vêr, em lugar de investigar. É de boa prudencia accrescentar desde já que neste simples deslocamento da attenção estava im-

plicita uma revolução profunda, e que se o processo não tem grande originalidade, as consequencias, contra o que se poderia presumir, foram muito numerosas pela intensidade innovadora que comportavam. Abriam ellas uma nova era na historia do romance, cujas caracteristicas estão fóra do alcance deste trabalho.

Temos, pois, principalmente, duas fórmas do romance, durante o periodo romantico: *romance historico*, introduzido por Herculano, já estudado no capitulo respectivo, e seguido, com ou sem novidade, por Oliveira Marreca, Rebello da Silva, Coelho Lousada, Andrade Corvo, Arnaldo Gama, Teixeira de Vasconcellos, Silva Gaio, Pereira Lobato, Pinto de Almeida, Guilhermino de Barros, etc.; *romance passional de acção*, entre nós creado por Camillo e seguido por D. João de Azevedo e, fortuitamente, por Coelho Lousada e Lopes de Mendonça.

Disse principalmente para não excluir outras duas fórmas, que tendo filiação muito differente, merecem estudo: o *romance maritimo* de Francisco Maria Bordalo, e o *romance campezino* de Julio Diniz.

No presente capitulo estudaremos os romancistas historicos.

OLIVEIRA MARRECA

O cultivo do romance historico foi pequena parte na actividade intellectual de Oliveira Marreca [1], pois que em meio de muitos outros trabalhos de diversa indole, apenas

[1] Antonio de Oliveira Marreca nasceu em Santarem em 1805. Militou no exercito liberal. Em 1835 obteve a nomeação de administrador da Imprensa Nacional. Acompanhou Passos Manuel na Revolução de Setembro. Foi um dos fundadores do *Panorama*. Regeu economia politica no Instituto Industrial de Lisboa, e, continuando a militar na politica, foi dos membros do triumvirato revolucionario de 1846 (José Estevam, Rodrigues Sampaio e Marreca). Em 1876 foi eleito membro do primeiro directorio do partido republicano. Foi tambem director da Bibliotheca Nacional de Lisboa e guarda-mór da Torre do Tombo. Morreu em 1889. Escreveu: *Manuel de Sousa Sepulveda*, 1843; *O Conde Soberano de Castella*, 1844 e 1853.

se conta o pequeno romance, *Manuel de Sousa Sepulveda* (1) e o *Conde Soberano de Castella* (2), escripto a intervallos. Mas foi dos primeiros e mais apreciados sequazes de Herculano, e ainda que a posteridade não subscrevesse o juizo dos seus contemporaneos, teremos de referir a sua contribuição para o genero.

A pequena narrativa, *Manuel de Sousa*, e o romance o *Conde Soberano* — e mais este do que aquella — manifestam um intencional proposito de côr local. Os episodios e as divagações, estranhas ao fio do entrecho, succedem-se, occupando na primeira varios capitulos. Ambos attestam, principalmente o segundo, um gosto de lyrismo, que se traduz no estylo rico de imagens e na descripção da vida arabe, idealisada conforme o conceito que della divulgára Herculano. Neste ponto de vista, os dois primeiros capitulos do *Conde Soberano* são duma grande belleza. Mas não tinha Marreca poder descriptivo para as grandes situações. O tetrico assumpto de *Manuel de Sousa* é apathicamente narrado. Num e noutro se encontram os lugares communs do romance romantico que tanto se haviam de repetir, não esquecendo a bruxa.

Ha um pormenor, que julgamos digno de registo. A descripção dos sonhos, que no realismo seria episodio quasi obrigado, já apparece nos dois romances de Marreca (3). Como mostraremos noutro lugar o sonho foi um dos artificios quasi obrigados do romance realista, sobretudo na decadencia da escola, quando a pretensão de fazer physiologia se apoderou delle. Os realistas tomavam o sonho, ou como documento das perturbações da consciencia, de

(1) V. *Panorama*, 1843.

(2) V. *Panorama*, 1844 e 1853. Cremos que este romance nunca foi publicado integralmente em volume, ainda que em 1877 a casa Bertrand encetasse essa publicação.

(3) V. *Manuel de Sousa Sepulveda*, pag. 309 e *Conde Soberano de Castella*, pag. 51.

base physiologica, ou como manifestações de caracter; e em pleno romance romantico, não está muito longe de dar a esse artificio o mesmo significado, ainda que sem insistencia, antes muito incidentemente. Na narrativa, *Manuel de Sousa*, descreve-nos o sonho dum esfomeado, que phantasia um lauto banquete, em meio das mais voluptuosas commodidades, e no *Conde Soberano* a obcessão dum apaixonado.

Acêrca do *Conde Soberano de Castella* e do seu auctor escreveu Herculano: «Emfim *O Conde de Castella* do sr. Oliveira Marreca, vasta concepção posto que ainda incompleta, foi, porventura, inspirado pelo exemplo destas fracas tentativas e das que, em dimensões maiores, o auctor emprehendeu no *Eurico* e no *Monge de Cistér*. Caracter grave e austero, digno dos tempos antigos, e que a Providencia collocou no meio de uma sociedade gasta e definhada por muitos generos de corrupções, como condemnação muda; homem, sobretudo, de sciencia e de consciencia, o sr. Oliveira Marreca trouxe estes dois dotes eminentes para o campo do romance historico, onde ninguem, talvez, como elle, poderia fazer a Portugal o serviço que Du Monteil fez á França, isto é, popularisar o estudo daquella parte da vida publica e privada dos seculos semi-barbaros, que não cabe no quadro da historia social e politica» (1).

(1) V. *Lendas e Narrativas*, vol. 1.º, pag. IX.

REBELLO DA SILVA

Poucas vezes, em historia litteraria, se nos depara um talento tão vivo e tão prompto, mas por essa mesma viveza e promptidão tão prejudicado, como o de Rebello (1).

Expondo as suas idéas criticas, tivemos as seguintes palavras: «Intelligencia facil e tão rapida que na força da vertigem do seu delirio nunca chegava a examinar nenhum phenomeno, sem a disciplina dum curso, que dá o conhecimento das fontes e o methodo de trabalho, foi Rebello um joguete de si mesmo, da sua extraordinaria facilidade de escrever e de falar. Escrevendo e falando, elle compunha e dizia sempre mais do que intencionava ao começar, de tal maneira lhe accorriam as palavras, tumultuando, atropelando-se, como signaes estheticos, independentemente de qualquer sentido. A imprensa foi o campo de acção mais proprio para a sua actividade por demandar precipitação e estylo e prometter um bem proximo esquecimento a tantas leviandades» (2).

A sua precocidade na eloquencia logo revelou o tom, que dominaria toda a vasta obra, o oratorio. Quer no romance, quer na critica, quer na historia, a generalisação improvisada e a corrente apressada do estylo mostram sempre que o gosto da eloquencia sobrepujava na sua constituição intellectual. O caracter historico, que acompa-

(1) Luiz Augusto Rebello da Silva nasceu em Lisboa em 1822. Entrou em 1870 para a Universidade de Coimbra, mas não proseguiu os estudos regulares, e logo em 1841 se retirou para Lisboa, optando pela carreira litteraria e pela profissão politica. Enfileirando no cartismo, desempenhou funcções muito diversas: redactor do *Diario do Governo*, em 1845, fiscal do Theatro de D. Maria II, em 1846 deputado pela primeira vez em 1848; secretario do Conselho de Estado em 1849, membro do Conselho de Instrucção Publica em 1859, e ministro da marinha em 1869. Tambem fez jornalismo. Em 1854 entra para a Academia e em 1858 é nomeado professor de historia no Curso Superior de Letras. Morreu em 1871.

(2) V. o nosso estudo. *A critica litteraria em Portugal*, pag. 81.

nha toda a obra, explicam-no o espirito da epoca e a longa e intima convivencia com Herculano.

Os seus primeiros romances foram, *Tomada de Ceuta*, publicado incompletamente no *Cosmorama Litterario*, orgão da pequena sociedade intellectual, *Escolastico-Philomatica*, em 1840, e *Rausso por homizio* de 1842, inserto na *Revista Universal Lisbonense*. Um e outro — e no segundo melhor se reconhece isso por estar completo — são romances de logares communs de escola (¹).

No primeiro, *Tomada de Ceuta*, o prologo digressivo e ligeiramente humoristico, querendo ser tambem peça litteraria, em vez de simples aclaração ao leitor, é imitação do prologo da *Lyrica de João Minimo*; o apparecimento dos espectros é suggerido pela estancia 20.ª do Canto 2.º do Camões, no tom do *Hospital das Letras*, de D. Francisco Manuel. O mosteiro da Batalha occupa no romance importante logar, como na *Abobada* de Herculano. E como no *Monge*, tambem o arrogante D. João Ornellas figura. E não teria tambem havido suggestão dos *Infantes em Ceuta*? Como a obra ficou incompleta, não podemos proseguir na analyse.

(¹) Entendemos por obras de logares communs de escola aquellas que são compostas pelo que ha de mais caracteristico nos processos duma escola e que se repete em todos ou quasi todos os seus representantes. Todos os escriptores começam por imitar os modelos preferidos: a imitação é o caminho da originalidade. Mas essa meditação tem de ser meditada, deve ser uma interpretação porque, sem o ser, torna a obra que della provem semelhante a um pastiche. Quando nós estamos muito imbuidos num crédo litterario, quando conhecemos todos os seus auctores, todo o mechanismo dos seus processos, quando sabemos como elles escolhem e preferem as suas observações, que aspecto da natureza tomam para reproduzir, podemos assegurar que tal escola litteraria começa a sua decadencia. E então qualquer leitor poderá, sem difficuldade, fazer uma obra, dentro desse crédo, só com reminiscencias; pedaços de descripção, personagens de differentes proveniencias, compositos no seu conjuncto incaracteristico, uma intriga, eis tudo. Simplesmente a obra não é do auctor presumptivo e da escola litteraria, como producto collectivo. Se possessemos restituir cada peça á sua origem verdadeira, nada ficaria como sendo daquelle. Exemplifiquemos: os ultimos romances de Camillo são, em parte, feitos com logares communs do realismo; o romance *Ersilia* de Sanches de Frias tambem o é em relação a Julio Diniz, e os de Rebello acima indicados da maneira que se vae mostrar.

Analysando o *Rausso por homizio*, mais claramente se mostra a filiação das varias partes.

O assumpto, uma grande vingança, é de Herculano, *Monge de Cistér:* o capitulo 5.º, a scena em que se pretende arrancar uma somma ao thesoureiro real, o judeu Issachar, é uma imitação do capitulo 4.º de *Arrhas por fôro de Espanha.*

Quando D. Reimão se defronta com a rainha D. Mecia, sequestrada no seu castello, diz-lhe:

—«Nem mercê, nem misericordia, senhora minha:— respondeu elle com gesto sombrio—a rainha não a vejo eu aqui; não a vi nunca. Mas a viuva de D. Alvaro Pires de Castro, a... a dama muito amada de D. Sancho, é que tem a pedir de joelhos...» [1].

É uma imitação da empolgante scena do beija-mão, de *Arrhas por fôro de Espanha*, na passagem seguinte:

«Onde está aqui a rainha de Portugal?...

«Nunca um neto de D. Affonso do Salado... beijará a mão da que el-rei seu irmão e senhor quer chamar rainha. Nunca D. Diniz de Portugal beijará a mão da mulher de João Lourenço da Cunha. Primeiro ella descerá desse throno e virá ajoelhar a meus pés: que de reis venho eu, não ella».

O retrato de D. Mecia e as suas habilidades astuciosas [2] são imitadas da mesma narrativa *Arrhas por fôro de Espanha.*

Chega a haver coincidencia de phrases:

—«Será teu o Castello de Ourem—proseguiu o rei, depois de leve silencio—dou-t'o em arrhas—é o preço do teu corpo [3].

Em Herculano:

[1] V. pag. 144.
[2] V. pag. 113.
[3] Idem.

— «Quero que me dês as minhas arrhas: quero o preço do meu corpo...» (¹).

Outro exemplo:

— «Tredo e desleal é o homem, que, resguardo pelos adarves dos muros, acóde ás frestas das setteiras, para de lá rosnar, como velha dona, palavras aleivosas e mentidas contra nobres e esforçados cavalleiros...» (²).

Em Herculano:

— «Voto a Christo — atalhou o Lidador — que não cria eu que o Senhor me houvesse posto nesta torre de Beja para estar assentado á lareira da chaminé, como velha dona, a espreitar de quando em quando por uma setteira se cavalleiros mouros vinham a correr té á barbacã, para lhes cerrar as portas e ladrar-lhes do cimo da torre de menagem, como usam os villões» (³).

Mas *Rausso por homizio* — convem accentuar — não é um pasticho proposital, é uma obra da juventude, com todos os defeitos da precipitação.

Em 1848 appareceu o segundo romance completo, *Odio Velho não cansa*, escripto na Ajuda, quem sabe se sob os conselhos de Herculano, e a este dedicado. Fôra intenção de Rebello interpretar pela arte um capitulo da *Historia de Portugal*. Vejamos como fez essa interpretação e que passo marca essa obra na sua carreira litteraria.

A acção é o antagonismo entre duas familias, a de Salzedas e a de Lanhoso. Um de Salzedas rapta D. Maria Paes Ribeiro, a Ribeirinha, amante de D. Sancho I, por quem se enamorara, e que pertencia á casa de Lanhoso. A vingança que estes tomam e os episodios supervenientes é que occupam os dois volumes. A composição é ainda

(¹) V. *Lendas e Narrativas*, pag. 87, 1.º vol. ed. de 1903.
(²) V. pag. 79.
(³) V. *Lendas e Narrativas*, 2.º vol., pag. 78, ed. cit.

inferior, posto que melhor conduzida que em *Rausso por homizio;* as reminiscencias de Herculano não são tão transparentes, a não ser na preoccupação de um enredo terroroso.

Os romanticos attribuiam á vida passada as mais extravagantes inverosimilhanças, impossiveis em todos os tempos, porque em todos os tempos a parte fundamental da alma humana se mantem. Neste romance, Rebello da Silva dá á acção uma violenta intensidade, a que a composição por maneira nenhuma corresponde. A lenda do castello de Caim foi introduzida no plano geral da obra, sem nenhuma opportunidade. O estylo é menos artificial, menos torcido na construcção syntatica e menos semeado de archaismos, que o dos primeiros romances. O progresso, sem ser muito grande, é notorio; esse progresso só se verifica na execução, maior facilidade. Quanto á expressão revela-se a mesma inhabilidade, de quem não sabe aproveitar as grandes situações. O episodio-chave de todo o romance é o rapto da Ribeirinha; pois, esse episodio, na sua parte mais palpitante está reduzido a estas mesquinhas proporções:

«O mancebo cumprimentou então o cavalleiro inimigo com ar de escarneo; e partiu para o seu castello, levando D. Maria no meio da sua cavalgada» (¹).

Em 1848, appareceu o conto, *A ultima corrida de touros em Salvaterra.* O exito foi enorme. Todas as revistas litterarias, todos os jornaes, todas as selectas de ensino o reproduziram. Era um episodio do seculo XIII, epoca que pela primeira vez apparecia no romance historico. E era essa circumstancia que fazia o seu interesse, que tornava esse conto uma peça innovadora, apesar da sua brevidade. E a innovação introduzida perdurou. Mostrar que as epocas mais proximas de nós eram tambem susceptiveis de serem materia de arte, foi o merito de Rebello da Silva nesse

(¹) V. vol. I, pag. 89, ed. de 1907.

conto. Até então só a edade media nebulosa servira de thema; Rebello toma o seculo XVIII bem mais proximo delle e bem mais comprehensivel no *seu viver e no seu crer*. E essa aproximação chronologica era tambem uma aproximação da verdade e um alargamento do ambito do romance, que cada vez tendia mais para a integral reconstituição da vida, como a queriam os realistas.

Esse conto tão bem recebido não deveu esse acolhimento só á sua factura litteraria, deveu-o tambem á circunstancia de ser um como que manifesto da nova phase, em que ia entrar o romance historico. Como descripção conjectural, constituida de elementos que se conjecturam, é um quadro agradavel. Mas nesse pequeno conto quanto se disse a mais, consoante o delirio da penna de Rebello da Silva, e quanto ficou por dizer! Suppomos até que, tanto como a figura graciosa do conde dos Arcos, teria contribuido para o grande exito dessa peça o nella figurar o Marquez de Pombal, ainda que numa divagação estranha ao fio da narrativa. Nem num breve conto conseguiu Rebello a sobriedade, nem attingiu tambem a valorisação de tudo que a intriga continha. Descripções nenhumas, e a quantas se offerecia ensejo, a assistencia, o decurso da corrida até chegar o Conde dos Arcos. Ha narrativa só pelo auctor, mas bastante movimentada e esta qualidade vem-lhe de reminiscencias; Rebello era grande amador de touradas.

Em 1852, *A Mocidade de D. João V* confirmava definitivamente o passo feito pelo conto, ao mesmo tempo que assignalava a plena maturidade do romancista, então com 30 annos, já senhor de si, evidenciando conscientemente quanto podia, fazendo avultar as suas qualidades e deficiencias. Para o triumpho dessa innovação tambem contribuiu Andrade Corvo, como se mostrará.

Aquelles que avaliam do merito das obras pela acceitação que lograram junto do publico, têem um desengano

ao lerem a *Mocidade de D. João V*, porque vão talvez procurar a obra de arte impeccavel, duma belleza imperecivel, que a critica contemporanea como tal qualificou [1]. Enganam-se. Esse romance, sendo uma obra bella, é uma obra imperfeitissima. Nelle se salientaram todas as qualidades de Rebello, revelando-se algumas pela primeira vez; mas as deficiencias persistiram tambem.

O leitor supporá pelo titulo que vae ler a historia da mocidade do rei magnifico, enquadrada na epoca, e nessa supposição ainda uma duvida o assaltará; porque não teria Rebello optado pela epoca de D. João v rei, em que os caracteres que attrahiam o romancista mais e mais se tinham avigorado? A vida da côrte e a politica, sob o cunho pessoal do rei, patenteavam mais o que era esse rei, do que a sua mocidade apagada. Mais romanesca fôra a mocidade anormal do infante D. Francisco, seu irmão. Não sabemos as razões dessa preferencia, mas lembraremos que Rebello trazia tenção de sobre essa epoca elaborar um romance, que teria por titulo *El-rei em Ferias*, obra que não chegou a executar. Tomando para assumpto, como o titulo indica, a mocidade de D. João v, Rebello escolheu um phantasiado episodio amoroso, da vida do principe, que desempenha um grande papel na intriga, mas que em si occupa uma parte minima na acção. Tudo que antecede o encontro de D. João com o capitão Jeronymo Guerreiro é preparação necessaria, tudo quanto lhe succede é consequencia, no que respeita á vida da familia protagonista. Mas a acção, sem unidade, entrecortada de episodios sem relacionação, não se precipita para qualquer fim necessario; nem a verdade historica, nem a logica das situações a obrigavam áquelle caminho; portanto o papel de D. João v é dispensavel. Qualquer outra

[1] Abre uma excepção na critica contemporanea Ernesto Biester, que fez observações judiciosas sobre a **Mocidade**. V. ***Uma viagem pela litteratura portuguesa contemporanea***, 1856.

personagem poderia ter na intriga uma identica interferencia, bastava que fosse de alta linhagem e houvesse da parte da familia ou dos preconceitos do sangue alguma opposição. Que D. João v, emquanto principe, amou uma dama burguesa e que por sua causa teve de cruzar a espada com um vassallo, quando uma noite, disfarçado, saía do seu jardim, é quanto nos conta Rebello da mocidade do rei magnifico. Mas o papel de D. João v poderia ter sido mais reduzido ainda, se um artificio de composição o não fizesse prolongar e avolumar na parte final do romance; o rei suppõe que o capitão Jeronymo Guerreiro pretendia Cecilia e não Thereza sua irmã. Por isso se obstina em querer punir o capitão. Esse artificio é que faz avultar a figura do rei, já então rei, no fim do romance; sem elle, não haveria a scena do padre Ventura com o soberano, e mais cedo se fechava o romance. Tal como a tratou, a mocidade de D. João v, é pequena acção para um grande romance. Mas Rebello escolhia o pretexto para nos reproduzir o vulto e côr da epoca, queria-nos reconstituir, costumes, trajes, preoccupações e caracteres. Elle o diz no prologo da 1.ª edição: «. . . a sua idéa era compor uma especie de trilogia, em que se debuxasse o vulto e a côr da epoca essencialmente dramatica, que entre nós é dominada pela figura de D. João v, especie de rei popular apesar do seu governo absoluto — » (1). Com tal proposito, o titulo torna-se absolutamente falso, porque lhe não corresponde, e enganador porque nos leva a procurar uma coisa que não estava na mente do escriptor.

Querendo fazer um quadro historico, quanto ao espirito, embora episodica e chronologicamente menos exacto, Rebello teve de condescender com essa intenção, sacrificando-lhe a acção e a composição da obra. A acção desappareceu, tornou-se uma sequencia de scenas, grande parte

(1) V. *Mocidade*, pag. 14, ed. da *Empresa da Historia de Portugal*

das quaes sem nenhuma importancia para o seguimento do episodio amoroso de D. João v; a composição deixou de ter logica, para ser só uma juxtaposição dessas scenas, para ser prolixidade, minucia, pormenor. E estes defeitos trasmudam-se em qualidades, porque era necessaria uma grande accumulação de descripções, muitos pormenores nas descripções, uma grande accumulação de personagens historicas e representativas da epoca, uma grande insistencia para que se nos transmittisse o que Rebello tinha como vulto e côr da epoca. De feito as descripções têm uma pormenorisação que elucida bastante, e são numerosas. Casas, mobiliario, vestuario, decoração, culinaria, gestos e attitudes, de tudo se encontra no romance com uma profusão exuberante. Tivéssem mais incisiva brevidade, fossem os pormenores escolhidos e avaliados, e Rebello ter-se-hia antecipado aos realistas num dos seus mais ricos processos. Se nos quadros que nos descreve, não parásse no primeiro plano, mas os completasse com um fundo, a resurreição era completa. Offerece-se-nos um exemplo, logo ao abrir o 1.º volume: assistimos á conversa de Thomé das Chagas com Frei João dos Remedios e depois com o P.e Julio Ventura; se nos descrevesse a fachada do convento de S. Domingos, a sua situação, algum movimento das ruas, não conseguiria uma visão completa?

A exposição pelo auctor é uma parte grande, biographia e retratos ainda realivamente maiór, mas os retratos são-no quasi sempre só do physico. O do capitão Jeronymo Guerreiro ocupa cinco paginas. Os dialogos são a parte mais bella da composição e accusam um notavel progresso no auctor; têm naturalidade, como o primeiro entre Thomé das Chagas e Fr. João dos Remedios, com que abre o romance, e têm alguma psychologia como todos aquelles em que figuram D. Pedro ii, D. João v e principalmente o P.e Julio Ventura. Devemos esclarecer este asserto: os dialogos têm psychologia; queremos com elle significar que

Rebello sabe por meio do dialogo habilmente orientado conduzir a acção, de harmonia com os caracteres — alguns hão-de ter forçosamente — que attribue ás personagens. Servem de exemplo aquelles em que se põe á prova a habilidade de Julio Ventura, que são obras primas, a dentro do romantismo. Ha tambem dialogos, ainda de grande argucia, mas com o elemento novo, a graça jocosa; são aquelles, em que Lourenço Telles e o abbade Silva disputam sobre Horacio, e aquelles em que figura o desastrado capitão Filippe da Gama. Como entrou este elemento novo, o comico? Os que trataram intimamente com Rebello da Silva asseguram que na conversa era duma jovialidade muito humoristica: estava pois na predilecção do proprio caracter do escriptor. E nós lembramos que á medida que o romance historico se affastava das nebulosas epocas medievas se approximava da verdade, porque se ia perdendo o preconceito da rigidez epica das personagens e das acções, ia augmentando o conhecimento real, e o romance via alargar, por cada seculo que avançava, os seus dominios.

Quanto ás personagens, umas são muito indecisas no caracter que se lhes attribue, como Jeronymo Guerreiro, outras contradictorias como Thereza, outras coherentes e unas como Filippe, como Julio Ventura, como o abbade Silva e Cecilia. Mas nenhuma dellas tem verdade humana — não discutimos aqui se têm verdade historica. Algumas são duma inverosimilhança tão exagerada, que só numa comedia se poderia permittir.

Pergunta-se agora: a irregularissima composição do romance, forçosa pelo proposito que o romancista tinha em vista, logrou realisar esse proposito, dar-nos o vulto e a côr da epoca final do reinado de D. Pedro II? Para pronunciarmos o nosso veredictum precisavamos dum termo de comparação, que no caso presente seria a verdadeira idéa da epoca, e essa não a temos, não podemos ter, porque, como dissémos noutro lugar, «... utopico é repro-

duzir as extinctas sociedades, porque ninguem póde abstrahir da sua individualidade moderna para se transportar ao passado, para o sentir e o reproduzir, pela mesma razão por que um adulto não póde abdicar da experiencia da vida para voltar a ser a ingénua creança da sua infancia» ([1]).

A historia dá-nos alguns pontos de referencia certos; sobre essas bases, nós podemos construir a nossa concepção aproximativa, mas nunca podemos affirmar se são ou não verdadeiras as syntheses artisticas por ellas suggeridas.

Como não podia deixar de ser, no meio de tanta irregularidade ha muitas bellezas a destacarem, e duma maneira geral são-no todas as scenas que decorrem na côrte; D. Pedro II com o seu védor, a proposito da ucharia da rainha, D. Pedro II com os filhos, D. João V, com Julio Ventura e sobre todas o encontro ultimo de D. João V, já rei, com Cecilia. Quanta ternura e affectuosidade ha nesse lance? Os romanticos mentiam, mas mentiam tão bellamente! — perdoe-se-nos esta observação mais de leitor, que de critico.

Ha na *Mocidade* alguns caracteristicos dramaticos, isto é, Rebello por vezes immiscuiu episodios e situações de theatro, em meio do romance; a parte comica, o falar em personagens que logo apparecem, como actores que aguardam nos bastidores a deixa, que os ha-de chamar ao proscenio, certos finaes de capitulos, que mais parecem finaes de actos (cap. VII e XI), movimentar simultaneamente muitas personagens (cap. XXXIII) e reconhecimentos (cap. XII). Isto poderia levar á convicção de que a *Mocidade* tinha grandes condições dramaticas, o que era uma convicção errada. Como havia de saír dum romance sem acção propria um drama, que é um genero fundamentalmente baseado na acção e nas suas regras exigentes? Rebello tambem se deixou illudir e, com Ernesto Biester, passou

([1]) V. *Arte Moderna*. Pag. 29.

a *Mocidade* a drama. Nós fizemos o parallelo e reconhecemos a manifesta inferioridade do drama ao romance. O episodio amoroso tornou-se a acção, e todos os episodios que serviam ao proposito de Rebello, agora abandonado, de nos fazer reviver a epoca, todas as prolixidades foram supprimidas. Episodios bellos e que serviam o proposito capital do romance desappareceram por nada terem com os amores de D. João v, por exemplo a conversa de D. Pedro II com os filhos; descripções substituidas pelo scenario e pelo mobiliario; toda uma deslocação e mutilação de episodios, com alteração até do enredo fixado no romance. As personagens, sem a apresentação que Rebello nos faz com as suas biografias, e figurando muito menos, são-nos muito menos familiares que no romance. E a razão foi o tomarem por qualidade, o que era só mais uma irregularidade da mixtissima composição.

Segue-se o romance, *Lagrimas e Thesouros*, 1863, evidentemente inferior, em que os defeitos ordinarios de Rebello se exageram: O assumpto é uma passagem da vida de William Beckford, viajante inglês, que esteve em Portugal no seculo XVIII, segunda metade, entrelaçada com a narrativa das diligencias empregadas por alguns interessados para conseguirem a revisão do processo do regicidio de 1758 e a sua annulação. Mas deste assumpto, bastante vasto, nem nos dá todo o desenvolvimento, nem as etapes principaes, antes lhe entronca episodios pouco connexos. Um delles, a visita de Beckford e do prior de S. Vicente a Alcobaça, occupa todo o primeiro volume e só fornece para o entrecho geral do romance dois elementos: conhecimento de D. Maria de Menezes e do Padre Ignacio. A primeira é namorada de Beckford, o segundo é quem dirige as diligencias em favor da rehabilitação dos regicidas. Mas estes dois elementos são colhidos já no regresso de Alcobaça, tornando toda a abundancia de informações anteriores inopportuna ou superflua. Tem uma explicação

esta prolixa maneira de compôr, accumulando descripções, episodios, reproduzindo dialogos incaracteristicos e sem interesse, a mesma que applicámos ao exame da *Mocidade de D. João V*. Elle o diz: «No pensamento, *Lagrimas e Thesouros* devem abraçar tres epocas notaveis do *viver e crer* de Portugal no ultimo quartel do seculo XVIII». E com tal intuito abandonou a sobriedade e justeza de composição, que sendo uma superioridade litteraria não era incompativel com o proposito a realisar.

Ainda que elle declare no prologo que da natureza reproduziu os individuos, as paizagens e os incidentes, as descripções da natureza continuam a ser todas conjecturaes, litterarias, só feitas de lugares communs, a uma grande distancia das sensações e impressões iniciaes: «As perolas do orvalho, aljofrando as plantas, reluziam tremulas e scintillantes sobre a viva esmeralda das folhas. Ao perfume dos laranjaes em flôr, das madresilvas enredadas nos muros e vallados, e dos jasmineiros enleados nas sebes dispostos pela mão do jardineiro, uniam-se, na quinta nova do marquez de Marialva, os finos aromas que aspiravam os arbustos estrellados de rosas brancas e vermelhas, os craveiros que se debruçavam raiados de variadas côres, e as placas guarnecidas, em que disputavam umas ás outras a palma da raridade e gentileza milhares de flôres diversas, acordando do leve somno para ostentarem as galas da belleza ou as pompas da luxuriosa vegetação dos tropicos» [1].

O comico, bem accentuado com um relevo intencional, é representado no primeiro volume pelo poeta Broffario, auctor da tragedia *Ignez de Castro*, representada em Alcobaça na presença de Beckford, e no segundo por Frei Rodrigo, gastronomo recebido pelo marquez de Marialva; esse comico é mais que inverosimil, é extravagante, porque

[1] Pag. 128, vol. 2.º ed. da *Emp.ª da Hist. de Port.*

não tem sequer a verdade exagerada da caricatura, é uma multiplicação de intensidades.

William Beckford não tem a vulgar psychologia attribuida aos ingleses, é bem português do seculo XVIII, como o concebia Rebello, e o episodio amoroso e a sua intervenção na revisão do processo dos regicidas são hipotheses, sem base historica consistente, sem outro appoio que a tradição oral. Por isso, quando Rebello diz que da natureza colheu os seus elementos, devemos comprehender que neste romance, como já na *Mocidade*, tivera maior copia de elementos concretos, tivera que inventar menos que nos romances sobre a idade media.

Affastando-se cada vez mais da epoca preferida nos primeiros tempos do romance historico, Rebello elaborou um romance quasi contemporaneo, *A casa dos Fantasmas*, 1865 ([1]). Um episodio amoroso, decorrendo no quadro geral da primeira invasão francesa, é o thema desse romance. Nelle ha um capitulo de grande relevo de descripção, sobria, incisiva, como as não fazia Rebello. É o primeiro, em que se descreve a cavalgada de Coutinho, por uma noite tempestuosa, que encerra as melhores paginas do romance. Dahi em deante as digressões historicas alternam com as phases do thema amoroso, até á descripção da batalha do Vimeiro, tambem de algum relevo, posto que muito inferior ao 1.º capitulo.

Das personagens só uma tem alguma individualidade, Armand Aubry, pelo menos tal como o auctor no-la apresenta, na sua primeira participação no entrecho, no encontro com Lagarde (capitulo XIII, 1.º vol.) Todas as outras são, como em todos os romances de Rebello, meros instrumentos da acção. Não se lhes espera surpreender psycho-

([1]) Mais se approximou Teixeira de Vasconcellos, que no seu romance, *O Prato de arroz dôce*, escripto em 1862, historiou a revolução portuense de 1846, quando ainda eram vivas muitas individualidades que nella influiram

esta prolixa maneira de compôr, accumulando descripções, episodios, reproduzindo dialogos incaracteristicos e sem interesse, a mesma que applicámos ao exame da *Mocidade de D. João V*. Elle o diz: «No pensamento, *Lagrimas e Thesouros* devem abraçar tres epocas notaveis do *viver e crer* de Portugal no ultimo quartel do seculo XVIII». E com tal intuito abandonou a sobriedade e justeza de composição, que sendo uma superioridade litteraria não era incompativel com o proposito a realisar.

Ainda que elle declare no prologo que da natureza reproduziu os individuos, as paizagens e os incidentes, as descripções da natureza continuam a ser todas conjecturaes, litterarias, só feitas de lugares communs, a uma grande distancia das sensações e impressões iniciaes: «As perolas do orvalho, aljofrando as plantas, reluziam tremulas e scintillantes sobre a viva esmeralda das folhas. Ao perfume dos laranjaes em flôr, das madresilvas enredadas nos muros e vallados, e dos jasmineiros enleados nas sebes dispostos pela mão do jardineiro, uniam-se, na quinta nova do marquez de Marialva, os finos aromas, que aspiravam os arbustos estrellados de rosas brancas e vermelhas, os craveiros que se debruçavam raiados de variadas côres, e as placas guarnecidas, em que disputavam umas ás outras a palma da raridade e gentileza milhares de flôres diversas, acordando do leve somno para ostentarem as galas da belleza ou as pompas da luxuriosa vegetação dos tropicos» [1].

O comico, bem accentuado com um relevo intencional, é representado no primeiro volume pelo poeta Broffario, auctor da tragedia *Ignez de Castro*, representada em Alcobaça na presença de Beckford, e no segundo por Frei Rodrigo, gastronomo recebido pelo marquez de Marialva; esse comico é mais que inverosimil, é extravagante, porque

[1] Pag. 128, vol. 2.º ed. da *Emp.ª da Hist. de Port.*

não tem sequer a verdade exagerada da caricatura, é uma multiplicação de intensidades.

William Beckford não tem a vulgar psychologia attribuida aos ingleses, é bem português do seculo XVIII, como o concebia Rebello, e o episodio amoroso e a sua intervenção na revisão do processo dos regicidas são hipotheses, sem base historica consistente, sem outro appoio que a tradição oral. Por isso, quando Rebello diz que da natureza colheu os seus elementos, devemos comprehender que neste romance, como já na *Mocidade*, tivera maior copia de elementos concretos, tivera que inventar menos que nos romances sobre a idade media.

Affastando-se cada vez mais da epoca preferida nos primeiros tempos do romance historico, Rebello elaborou um romance quasi contemporaneo, *A casa dos Fantasmas*, 1865 [1]. Um episodio amoroso, decorrendo no quadro geral da primeira invasão francesa, é o thema desse romance. Nelle ha um capitulo de grande relevo de descripção, sobria, incisiva, como as não fazia Rebello. É o primeiro, em que se descreve a cavalgada de Coutinho, por uma noite tempestuosa, que encerra as melhores paginas do romance. Dahi em deante as digressões historicas alternam com as phases do thema amoroso, até á descripção da batalha do Vimeiro, tambem de algum relevo, posto que muito inferior ao 1.º capitulo.

Das personagens só uma tem alguma individualidade, Armand Aubry, pelo menos tal como o auctor no-la apresenta, na sua primeira participação no entrecho, no encontro com Lagarde (capitulo XIII, 1.º vol.) Todas as outras são, como em todos os romances de Rebello, meros instrumentos da acção. Não se lhes espera surprehender psycho-

(1) Mais se approximou Teixeira de Vasconcellos, que no seu romance, *O Prato de arroz dôce*, escripto em 1862, historiou a revolução portuense de 1846, quando ainda eram vivas muitas individualidades que nella influiram

ANDRADE CORVO

Andrade Corvo, de cuja biographia se dão algumas notas principaes no capitulo sobre os dramaturgos, porque a sua actividade se exerceu preferentemente no theatro, legou-nos um só romance historico: *Um Anno na Côrte*, 1850. Apparecendo entre o conto *Ultima Corrida...* e o romance *Mocidade de D. João V*, de Rebello da Silva, deriva naturalmente da bella demonstração feita por Rebello. O *Anno na Côrte*, contando-nos as intrigas palacianas que desthronaram D. Affonso VI, occupava-se do seculo XVII, duma das epocas mais enredadas da historia da familia Bragança. Seguiu-se-lhe Rebello, historiando-nos o fim da vida do rei incestuoso, de D. Pedro II, na *Mocidade*, a epoca de D. Maria, nas *Lagrimas e Thesouros*. A approximação era progressiva; para sempre fôra a edade media irradiada dos dominios do romance historico português.

A primeira impressão produzida pelo *Anno na Côrte* é a duma sobria composição, bem meditada e planeada. Mais senhor de si e da sua penna do que Rebello, Andrade Corvo escrevia só quanto queria, calculava sensatamente a extensão dos capitulos, escolhia os episodios que deviam preencher cada capitulo, de modo a attingir o equilibrio das varias partes do romance, tão menosprezado por Rebello. Fazendo um romance historico, evitou prudentemente a divagação historica; só uma vez fez uma digressão [1]. Algumas particularidades em dialogos, modos de dizer intencionaes fixam a attenção do leitor, que aguarda a confirmação do que apenas suspeita, e posteriormente, muito adiante, vem essa confirmação assegurar o cuidado que Andrade Corvo pôs na urdidura do romance.

[1] V. vol. I, pag. 54 a 64.

Exemplifiquemos:

«— E ella; Aza onde está agora?

— Onde ninguem lhe tornará a pôr os olhos.

— Morreu!

— Poucas semanas depois de me ter abandonado, embarcou uma tarde, ao sol posto, na Ribeira para ir á quinta de Alcantara ter com o seu novo amante; mas... o barco em que ia afundou-se, e nunca mais se soube d'ella.

— Havia tempestade nessa tarde?

— O mar estava socegado.

Estas ultimas palavras puzeram termo á conversação dos dois amigos» (1).

A suspeita, que nasce nesta passagem, é confirmada no capitulo VIII, a pag. 130; Luiz de Mendonça, um dos interlocutores, assassinára Aza.

No romance predominam os dialogos, a exposição pelo auctor occupa um diminuto lugar, menor occupam ainda as descripções e os retratos. A maior descripção — e excepcional porque todas as outras são muito breves — é a da casa da personagem Brigida, que occupa todo o capitulo XXX. Os retratos são do typo geral romantico, uma descripção da physionomia, quando muito algumas indicações sobre o traje. Esse retrato physico ou é uma apologia ou uma execração, conforme o papel que a personagem desempenha na acção.

Os capitulos representam quadros successivos, que se juxtapõem e dão a continuidade da acção. O processo de descrever scenas cœtaneas, desdobrando-as em capitulos differentes e voltando a buscar as personagens esquecidas, procurando fazer resurreição, processo cujos immediatos inconvenientes são a prolixidade e a maior difficuldade de intelligencia, apparece esporadicamente. Ligam-se desta fórma os capitulos V a VIII do 2.° volume.

(1) Pag. 48.

A ingerencia de Antonio Vieira na politica, contada no romance, ingerencia que foi um facto, não teria suggerido a Rebello da Silva a sua personagem da *Mocidade*, o padre Julio Ventura? Ha a mesma acção decisiva, attribue-se a ambos os jesuitas a mesma largueza de vistas e de planos imperialistas. São elementos que é bom ir arrecadando para quando se fizer uma investigação de fontes.

A complicada acção — conspiração politica de D. Pedro, da rainha D. Maria Francisca de Saboya e da nobreza, que depôs o rei D. Affonso VI, os amores de alguns protagonistas, é habilmente conduzida e as suas varias partes tão bem entrelaçadas, que nenhuma usurpa relevo que lhe não pertence. A epoca, a sua intriga politica e os seus costumes de côrte, dão o fundo sobre o qual, episodicamente, decorrem as acções parcellares.

Uma personagem creada pelo romancista destaca salientemente, é a figura de Margarida Calcanhares, feliz concepção do artista. Andrade repete aquelles episodios obrigados no romance historico, a tourada, a bruxa e as suas prophecias, e accrescenta um elemento novo, verosimil e com grandes recursos, o papel da amante dum rei incapaz de amar, duma amante que simulava esse impossivel amor, com o sacrificio maximo, porque escondia um amor verdadeiro. Foi talvez esta a figura que Andrade Corvo, mais amorosamente delineou, e nella creou um typo novo de personagem de romance historico. Creação inteiramente ao abrigo da possibilidade historica da epoca e eminentemente artistica.

Ainda ha que salientar uma qualidade do romance, que bem mostra como Andrade Corvo sabia compôr, como cuidava a execução da obra: é a maneira como nos descreveu o sebasteanismo, dispersando-o por conversas, em phrases soltas, em attitudes moraes d'algumas personagens, as populares sobre todas, que dão a convicção de que o sebasteanismo era uma crença que se diluia intimamente na

vida moral do povo, que aflorava a cada passo numa exclamação mal contida. Outro romancista, menos habil na arte de compôr, concentral-o-hia em capitulo á parte, faria delle uma exposição systematica e justifical-o-hia pelas suas origens, o que era de grande interesse historico, mas pouco artistico, pouco na indole do romance (1).

COELHO LOUSADA (2)

Coelho Lousada legou três romances, *A Rua Escura*, *Os Tripeiros* e *Na Consciencia* (3).

(1) Em 1871, Andrade Corvo publicou um romance de assumpto contemporaneo, *O Sentimentalismo*, romance de amôr e tambem um pouco de satyra aos costumes politicos. Camillo culminava no genero, offuscando os competidores, mas *O Sentimentalismo* merece lisongeira menção, porque tem a par dos meritos de composição do *Anno na Côrte*, bellezas dispersas em algumas descripções (V. capitulo IV, como exemplo).

(2) Antonio Coelho Lousada nasceu no Porto em 1828, onde falleceu em 1859. Sobre Coelho Lousada, ver: Camillo, *Esboços de Apreciações Litterarias*, Lisboa, 1908 (reed.), *A Semana*, Rio de Janeiro, 1861, n.º 1, 1.ª serie. Bruno, *Portuenses Illustres*, tomo 1.º, Porto, 1907.

(3) O romance de Camillo, *Onde está a felicidade?*, suggeriu a Lousada outro intitulado *Na Consciencia*, que é a resposta á pergunta formulada no primeiro. Seria mais methodico fazer referencia a esta obra, quando no capitulo sobre Camillo se analysar o seu romance, mas essa aproximação tinha o inconveniente de fazer dividir o já breve estudo sobre Lousada e julgamos que com uma remissão para a pagina respectiva se cumpre a vantagem do methodo, sem o inconveniente referido. (V. pag. 210).

A composição claramente denuncia a influencia do romance de Camillo: como preparatorio da acção, do desenvolvimento da these, ha tambem um prologo, em que se não esconde um thesouro, como no romance de Camillo, mas se esconde o cadaver dum viandante a quem um futuro protagonista roubou cinco mil cruzados, inicio da sua fortuna: ha tambem o episodio da orphã abandonada, correspondente a Augusta recolhida por um protector, que fortuitamente passava na occasião em que ella chorava sobre o cadaver da mãe: e segundo a moda do tempo, Lousada affirma narrar uma veridica historia, fundada em apontamentos authenticos. Decorre a acção muito agitada, confusa e com algum *horrivel*, porque as personagens procuram a felicidade no ouro e no prazer. Mas Luiz Avioso e Olaia — que correspondem a Guilherme e Augusta — através de grandes catastrophes alcançam a felicidade *na consciencia*.

O romance, de pequena valia, já hoje illegivel, é manifestamente inferior ao de Camillo. A acção muito confusa é tambem confusamente narrada, e o seu desenvolvimento feito com todos os artificios inverosimeis da imaginação livre. Só o prologo merece ser lido, porque tem algum vigor de descripção.

A *Rua Escura* é fundada sobre um episodio amoroso entrelaçado com a narrativa da *revolta das maçarocas* do Porto, em 1628. Filippe III lançára um novo imposto sobre a pequena industria da fiação caseira, e as fiandeiras insurgiram-se, chegando a pôr em perigo a vida de Francisco de Lucena, emissario do rei. É esse o fundo historico do romance. Nelle predomina o processo da exposição pelo auctor, salientando-se os dois capitulos sobre a revolta, pela movimentação da turba, e nos dialogos, o do capitulo VII, porque é de todos o melhor conduzido.

O episodio amoroso accusa reminiscencias do *Arco de Sant'Anna*. A luxuria do bispo é substituida no romance de Lousada pela gabarolice domjoanesca de Filippe de Lucena, e a bruxa do *Arco*, desgraçada mulher lançada á extrema miseria pelos caprichos dum amante, lá figura, sendo tambem, como no *Arco*, mãe duma personagem principal e intervindo na acção. Esta é conduzida com o romanesco e a inverosimilhança do gosto da epoca, ha porêm uma falsidade maxima, porque nem um laivo de senso commum a encobre, a historia do amôr de Maria Aldoar, as suas transformações extravagantes.

O capitulo XVII—*Os exorcismos*—é a idéa primaria para a bella descripção que tambem duma cerimonia analoga nos fará Camillo na *Brasileira de Prazins*. *Os Tripeiros* não têm particularidade que os distinga da *Rua Escura*.

ARNALDO GAMA [1]

A sua obra litteraria, apparecida numa altura já adiantada do desenvolvimento do romantismo, e sendo exclusivamente do genero romance historico, seria a repetição dos processos já muito vulgarisados, só exercendo-se sobre themas differentes, se elle não tivesse desse genero uma concepção propria. Essa concepção era, por si mesma, o reconhecimento da decadencia do genero.

A historia entrára no dominio dos themas litterarios, porque eram inesgotaveis os seus recursos artisticos, os seus thesouros de emoção; na sua primeira phase, os romancistas historicos tinham uma intenção artistica. Depois fôra-se esta obliterando, até que por um mal comprehendido gosto historico, se tornou o romance, primitivamente obra litteraria, meio commodo de aprender historia. Arnaldo Gama representa essa concepção do romance instructivo, archeologico, em que o entrecho e a propria natureza do genero são sacrificados ao proposito de ensinar historia. E dentro deste modo de ver, os seus romances representam uma tentativa de perduração desse genero, levada a effeito com tenacidade e cuidadosa investigação. Depois de Herculano, ninguem pôs mais cuidado na parte historica dos romances do que Arnaldo Gama, que os annotava e documentava, como se fossem obras historicas. O periodo, em que decorre a acção de cada romance, é-nos cuidadosamente reproduzido, não por meio duma synthese artistica, mas por meio

(1) Arnaldo de Sousa Dantas da Gama nasceu no Porto em 1828. Frequentou a Universidade de Coimbra, onde se formou em direito No Porto, onde viveu, foi um dos epigones do seu meio literario. Morreu em 1869. Acêrca de A. Gama V. *Horas de Repouso*, Silveira da Motta, e *Ensaios Criticos*, Pinheiro Chagas, 1866.

de uma grande abundancia de pormenores verdadeiros, vestuario, costumes, praxes, architectura, topographia do local, biographia circunstanciada e verdadeira das principaes personagens, tudo que nos possa elucidar. Não desenvolve nos seus romances um thema de pura invenção, reproduz fielmente factos succedidos, só os repartindo e distribuindo, conforme pedia a composição do romance, que era a maneira de propinar o conhecimento historico ao leitor. Nessa ordenação das partes, guardava o respeito á chronologia, com tal minucia e resistencia que bem poderemos dizer que possuia Arnaldo Gama a envergadura dum historiador, não diremos creador, mas um historiador narrativo, superior vulgarisador. Infelizmente, acorrentado ás idéas litterarias da epoca, não viu que da sua maneira de comprehender o romance historico á historia ia menor passo que dessa comprehensão ao romance, obra de arte. Tinha de romancista, as qualidades que subsidiam efficazmente o historiador, mas não tinha a vocação artistica, a constituição mental dum artista. Esta, diga-se em verdade, raros a possuiram, no nosso romantismo. E assim, possuindo em alto grau, o espirito historico, deixou uma obra, que, massuda, compacta, pouco litteraria, por ter os meritos referidos, merece especial referencia. O gosto do romance historico desappareceu, ao menos naquelle escol de mais apurado senso critico, mas a curiosidade historica pelos pormenores pittorescos e até extravagantes de determinados periodos, que só se podem conter num romance, subsistirá sempre. Por isso, ao passo que a dos outros romancistas vae esquecendo, a obra de Arnaldo Gama, com o seu significado especial, terá sempre seus leitores É o que já se está verificando [1].

A sua estreia foi o *Genio do Mal*, em 4 volumes, 1857.

[1] Ha reedições modernas e alguns trechos figuram nas selectas escolares.

A critica viu logo a inferioridade litteraria do romance, mas desconheceu o outro merito, que apontámos. Mais tarde, Silveira da Motta attribuia á obra do romancista o seu verdadeiro significado na passagem que segue: «Já hoje não está em voga o romance historico. Pozeram-no nas listas de proscripção os Syllas e Marios das novas escolas litterarias. E comtudo este genero de escriptos, onde a arte póde facilmente representar a verdade das paixões e dos affectos sem descahir na fastidiosa trivialidade da copia, *tende a vulgarisar o estudo da vida social e politica, domestica e intima do passado, e contribue a miude para o derramento da instrucção com maior importancia e proveito do que os livros de muitos historiadores*» ([1]).

De obra de arte, o romance historico passava á subalterna condição de vulgarisador.

Variados e largamente informados foram os assumptos narrados por Arnaldo Gama: a insurreição do povo portuense contra o estabelecimento da companhia vinicola, creada pelo Marquez de Pombal, no *Motim ha cem annos:* os usos e instituições medievaes do Porto medieval na *Ultima dona de S. Nicolau;* episodios da lucta contra os franceses no *Segredo do Abbade* e *Sargento-Mór de Villar,* um episodio da vida dos freires do mosteiro de Leça, no seculo XIV, no *Balio de Leça.*

É ainda Silveira da Motta quem pronuncia o veredictum: «... ha por vezes diffusão seccante de episodios, exhuberancia de condição, e sobretudo graves incorrecções de linguagem, não tanto no emprego de vocabulos, como na estructura da phrase...» ([2]).

Outros cultores teve o genero, entre elles Mendes Leal, dramaturgo, que escreveu numerosos romances ([3]), alguns

([1]) *Horas de Repouso*, pag. 63,
([2]) Idem, pag. 69.
([3]) *Mendes Leal Junior*, Brito Aranha. Contem uma bibliographia.

dos quaes foram citados por Herculano, mas esses romances não traziam movimento, evolução ao genero, que nem por isso se extinguiu, antes persistiu em Pereira Lobato e Pinto de Almeida, sob a forma de divulgações de historia, chegando até nós e tendo accusado, á volta de 1900, uma reviviscencia.

CAPITULO V

O ROMANCE PASSIONAL

Anteriormente a Camillo, cujo principal merito na historia litteraria portuguesa, foi o seu preferente cultivo do romance passional de assumpto contemporaneo, alguns escriptores tinham tentado o genero, posto que sem exito. Dois sómente mencionaremos, porque só esses obtivéram algum publico e da critica alguma referencia, D. João de Azevedo [1] e Lopes de Mendonça [2].

(1) D. João de Azevedo de Sá Coutinho nasceu em Vianna do Castello em 1815. Pertencia á familia da casa da Tapada ou de S. João do Rei, á qual pertenceram tambem a mulher de Sá de Miranda, D. Briolanja de Azevedo. Formou-se em direito em 1831, obtendo logo a nomeação de juiz de fóra em Freixo de Numão, cargo que abandonou em 1834, quando o constitucionalismo triumphou, Entrando na politica, filiou-se no cartismo e teve de emigrar em 1837, a seguir á convenção de Ruivães, que pós termo á revolta dos marechaes. Repatriado em 1838, seguiu a carreira administrativa, como secretario do governo civil de Aveiro, e foi eleito deputado em 1842. Por occasião da guerra civil da Maria da Fonte, seguiu o partido popular e defendeu-o na imprensa. Morreu em 1854, numa situação desprovida de meios, porque na politica perdêra os seus limitados bens de filho segundo. *Esboços de apreciações litterarias*, Camillo Castello Branco, *Moderado*, jornal de Braga, 1854, n.º 132.

(2) Antonio Pedro Lopes de Mendonça nasceu em Lisboa em 1826. Seguiu a profissão de marinha, que veio a abandonar para de todo se dedicar ao jornalismo e á litteratura. Foi na *Revolução de Setembro*, jornal de José Estevam, que principalmente collaborou, escrevendo os folhetins ao tempo muito estimados, a que noutro lugar se faz referencia. Em 1860 foi nomeado professor do Curso Superior de Letras, o primeiro da cadeira de litteraturas modernas, cargo que não pôde desempenhar por ter enlouquecido. Nesse estado permaneceu até 1865, anno em que morreu. *Juizo Critico*, Oliveira Marreca, na 2.ª ed. das *Memorias. Ensaios Criticos*, Pinheiro Chagas. *Sob os Cyprestes*, Bulhão Pato, 1877. *A Geração Nova*, Bruno, Porto, *A Critica litteraria em Portugal*, F. Figueiredo. Lisboa, 1910. *Ensaios Criticos*, Pinheiro Chagas, Lisboa, 1866.

O primeiro, com os seus romances, *O Sceptico* e o *Misanthropo*, o segundo com as *Scenas da Vida contemporanea* e *Memorias dum doido*, fôram os pioneiros do genero, em que Camillo deveria culminar. Pretendiam estes escriptores estudar os caracteres que se agitavam na vida sua contemporanea, mas aos seus intuitos de analyse oppunham-se o seu fundo subjectivismo e exaltado lyrismo, fazendo que de contemporaneo esses romances só tivessem o scenario, e que na essencia fossem ou uma transparente auto-biographia e apologia, ou a confidencia da visão moral do auctor. O protagonista Mauricio das *Memorias dum doido* é o proprio Lopes de Mendonça, e os romances de D. João de Azevedo são a narrativa da crise duma alma incomprehendida, isolada em meio da multidão, o thema predilecto do gosto contemporaneo e então tanto em voga em França.

A obra preferida deste genero, antes que Camillo a popularisasse, foi a de Lopes de Mendonça, *Memorias dum doido*, primeiramente publicada na *Revista Universal Lisbonense*, em 1846, e refundida na segunda edição em 1859. Oliveira Marreca, muito considerado litterariamente, antepôs-lhe algumas palavras elogiosas, que eram a opinião coeva. Cabia a Camillo enthronizar o genero, por estes dois auctores interpretado sem brilho.

CAMILLO CASTELLO BRANCO

A VIDA

Teve a biographia de Camillo um significado muito especial para a interpretação da sua obra, muito subjectiva, e esta circunstancia nos leva a narrá-la com uma minuciosa individuação, que, se não fosse esse intuito, só pela curiosidade se justificaria.

Nasceu Camillo, em Lisboa, aos 16 de março de 1826, onde estudou as primeiras letras. Orphão de pae e mãe aos dez annos, foi enviado para Villa Real de Traz-os-Montes, em cujo termo habitava uma sua irmã casada com um medico. Seguiu de Lisboa, por mar, em direcção ao Porto, mas um temporal obrigou o navio a arribar só em Vigo; d'ahi veio Camillo, com uma criada que de Lisboa o acompanhava, a Braga, ao Bom Jesus, em cumprimento duma promessa daquella, seguindo depois a jornada aventurosa até Villarinho de Samardã. Nesta pequena povoação sertaneja, occulta num desfiladeiro e sobranceira ao rio Corrego, passou Camillo boa parte da sua mocidade, mais de seis annos. Foi durante essa estancia que recebeu de sua irmã alguma educação domestica e do padre Antonio de Azevedo, cunhado de sua irmã, os rudimentos de latim e algumas informações litterarias, muito irregulares. Ahi viveu á solta uma vida de expansão do seu caracter, que ao formar-se claramente patenteava as feições dominantes que iriam imperar durante a vida. Embalde sua irmã oppunha a essa soltura as pressões da sua auctoridade. Camillo fugia de casa, obedecendo a uma inilludivel necessidade de indisciplina e de variedade. Foi na Samardã que elle teve os seus primeiros amores.

Num desses devaneios, que ao despertar da puberdade, são imperiosos como realidades, teria avançado inconvenientemente, tendo os paes da namorada, uma camponeza de Friume, recorrido ao matrimonio, como meio de legitimar alguma irreflexão. Ou por falta de elementos ou por melindre, e mais provavelmente por aquella do que por este, os biographos não têm pormenorisado esse ponto. Parece-nos que só pela força dos factos a irmã de Camillo permittiria essa união entre pessoas de nascimento tão differente, sendo Camillo tão novo ainda e não tendo nenhum modo de vida independente. Desses amores nascêra um filho. Bem cêdo Camillo se entediou da mulher e abandonou-a. Dão os biographos por causa da separação exigencias dos sogros, que não permittiam que a filha saisse da sua companhia e que queriam que Camillo fosse estudar para o Porto, e ainda incompatibilidades locaes por elle contrahidas, por via duns versos satyricos, em que alludia a uma intriga muito fallada na terra. O certo é que Camillo abandonou, a mulher e a filha, que morreram durante a sua ausencia. E tão pequeno logar occupou na sua vida moral esse casamento que quasi o esqueceu. Entretanto fez uma breve passagem pelo Porto, onde cursou os estudos preparatorios.

Foi tambem na Samardã que Camillo fez as suas estreias litterarias, poesia lyrica no gosto arcadico e versos satyricos de allusão ás disputas entre dois irmãos nobres, a proposito do casamento dum delles, que pretendia ligar-se a uma rapariga, de condição inferior á sua linhagem. Esses versos, que obtiveram facil exito no povoado sabedor da discordancia familiar, inimistaram-no com o alvejado, como não podia deixar de ser. Na perspectiva dum conflicto, Camillo sahiu para Lisboa, daqui para o Porto e regressou á Samardã, onde teve novos caprichos amorosos. Da aldeia voltou para o Porto, onde frequentou a Academia Polytechnica, obtendo em 1844 e 1845 approvação nas disciplinas

de chimica e botanica, unicos estudos superiores de que teve diploma. Era sua intenção seguir o curso de medicina, para o que ainda frequentou anatomia, tendo transitado ao 2.º anno, que perdeu por faltas. Abandonando as aulas, regressou a Villa Real.

Assistiu á revolução popular e consequente guerra civil da Maria da Fonte, presenciou alguns episodios e, levianamente, sentiu suas inclinações pelo cabralismo até ao dia, em que por motivo duns artigos adversos a José Cabral, foi por sua ordem fortemente sovado.

Em Villa Real travou relações amorosas com uma mulher, que o acompanhou a Coimbra, e de quem houve uma filha. No Porto, a requisição dum tio, que desejava coarctar essas relações, foi preso, e bem depressa perdeu o enthusiasmo impulsivo de pouco antes, esquecendo esse romance. A filha internou-a num recolhimento, zelando pela sua educação até ao seu casamento. Breve e inaproveitada foi a sua estada em Coimbra. Voltou a Villa Real e estreou-se como auctor dramatico, na inauguração do theatro, com a peça, *Agostinho de Ceuta.*

É em 1849 que Camillo se estabelece no Porto, entrando de vez na vida litteraria e na bohemia solta do tempo. Nesse anno, publica o *Marquez de Torres Novas*, drama historico, e em 1851 o seu primeiro romance, *O Anathema*, aos 24 annos de idade.

Tinha encontrado a verdadeira via para a sua vocação e o meio proprio para a expansão da sua sentimentalidade romanesca. Pelo jornalismo, pela litteratura e pela bohemia se reparte então a sua vida. Poucos fôram os escandalos da vida portuense, do Café Guichard, dos Congregados, da Ponte de Pedra, do theatro de S. João, em que Camillo não fosse protagonista, comparsa ou chronista. Ficaram na memoria saudosa dos velhos desse tempo e nas allusões da litteratura as loucuras da geração de poetas e esturdios, a que Camillo pertenceu e em que foi figura muito represen-

tativa. A par dessa dispersão moral, o escriptor não abandonava a arte, porque na maioria dos casos, essa arte, toda feita de allusões, era suggerida por esse borboletear amoroso e pela contemplação de muitas phantasias.

Um romance amoroso com uma senhora casada lançou-o na cadeia, onde jazeu um anno. Resolvido o processo movido pelo marido ultrajado, e recuperada a liberdade pelos dois delinquentes, uniram-se ambos, Camillo e D. Anna Augusta Placido, inseparavelmente até ao fim da vida. Começára esse amor em 1858, e só em 1888 se pôde legitimar pelo casamento.

Entretanto a obra litteraria ia proseguindo, a consagração chegava. Os seus livros, lidos avidamente e discutidos com paixão, encomiastica ou detractiva, alcançavam ruidoso exito de livraria. D. Luiz em 1885 agraciava-o com o titulo de Visconde de Corrêa Botelho ; o parlamento dispensava-o do pagamento dos direitos de mercê e arbitrava uma pensão a seu filho Jorge.

Envolvia-se em polemicas, que ficaram celebres pela violencia e qualidade dos contendores, e era proclamado, com Garrett, Herculano e Castilho, um dos dirigentes do movimento litterario.

Pela intimidade com D. Anna Placido, compartilhara a posse da casa de S. Miguel de Seide, que fôra do marido dessa senhora. Alli passou o ultimo periodo da sua vida, o mais fecundo litterariamente. Entretanto a doença dos olhos e myopia, de que sempre soffrera, ia-se aggravando com a idade e a fadiga do trabalho incessante. Cego incuravelmente, apesar das diligencias, em Lisboa, junto dos melhores especialistas, suicidou-se em 1 de Junho de 1890. O suicidio mais duma vez lhe tinha occorrido, durante a vida, como solução a males amorosos, mas só a realidade duma grande desgraça irremediavel o determinou a acceitar essa desesperada resolução.

O HOMEM

No periodo de gloria litteraria, em 1886, é assim retratado physicamente por um dos seus biographos: «É de estatura media, magro como um retroz, duma tez embaciada, puxando um pouco para terrosa, onde se esbate a coloração morbida dos anemicos e dos que vivem peremptoriamente pelo cerebro.

. . . .

Ainda agora lhe apparece no rosto, e bem visivel, o crivo duma variola assanhada, de que soffreu em criança, penso eu. Debrua-lhe o labio superior um bigode estofado, cujos longos cabellos se espatulam rudemente sobre o labio inferior, communicando-lhe à physionomia uma certa feição vigorosa e duma distincção aristocratica. Na fronte um pequeno punhado de cåbellos parece querer-lhe voar da cabeça, como a ondulação ascendente duma labareda. Os olhos do auctor dos *Criticos do Cancioneiro* julgará alguem que devem ser para ahi um par de carbunculos á flôr da carne. São uns olhos tão humãnos e mansos como outros quaesquer, onde se retractam tão fielmente como nos do leitor, como nos dos restantes filhos de Eva, os sentimentos alternativamente dôces, amoraveis ou vehementes do nosso coração. Todavia ha nelles tres expressões habituaes, sobretudo a ultima — o respeito, a bondade, e a ironia mordaz (¹).

Moralmente, as feições mais flagrantes que como quer envolviam todo o seu caracter, eram o extremo subjectivismo e a veia comica dentro dos quais se exercia toda a sua actividade psychica. As funcções espirituaes eram todas sobrepujadas pelo sentimento que, como é de prever,

(¹) V. *Perfil*, Senna Freitas, pag. 25, 26.

perturbava o regular exercicio das outras. Sentimento amoroso, sentimento do odio, saudade, despeito e offensa, amizade, fé e devoção, todas essas variantes sentimentaes elle percorreu com uma intensidade, que attinge por vezes a violencia da paixão. E foi um grande apaixonado. Apaixonado ao ceder a esses amores, que constituem a galeria, collecionada pelo sr. Alberto Pimentel no livro, *Os Amores de Camillo;* apaixonado no tédio prompto, que se lhes seguia; apaixonado na amizade, como no caso de Vieira de Castro; apaixonado no ataque, como em todas as suas polemicas. Deprimiu e encomiou grandemente, e quasi sempre sem razão no juizo condemnatorio como no laudatorio. Aquelles, contra os quaes fulminou uma apreciação de somenos, vieram a culminar; outros, a quem deu todo o alento dum confessado enthusiasmo admirativo, esqueceram na sombra da mediocridade.

Logicamente se deduz que um homem escravo duma tão violenta sentimentalidade, devia ter uma vontade tibia, indecisa, e assim era. Era um doente da vontade. Umas vezes ficava-se apathico, insensivel ao estimulo externo, avido de conchego caseiro; outras vezes cedia abruptamente ao estimulo, com tal decisão e impulsividade que se produzia uma desproporção entre a causa e o effeito, mas logo que se perdia e apagava a ultima das repercussões cerebraes dessa excitação, Camillo recahia na apathia, na aboulia. Resistindo ás sollicitações da sua curiosidade, aos conselhos dos amigos, nunca saiu de viagem ao estrangeiro, mas para fugir aos *pinheiros gementes* de S. Miguel de Seide, sae para a Povoa de Varzim... e a meio do caminho retrocede. Obras longamente planeadas nunca appareceram; outras concebidas num momento, em quinze dias surgiam.

Tendo conhecido Anna Placido, longos annos, deixou lavrar a sua inclinação, distrahindo-se com outros devaneios amorosos, até que tornando-se paixão, esse sentimento attinge um poder determinante que o impelle ás conse-

quencias extremas. Pouco tempo depois, com o escandalo, chegava o tédio, que era tambem uma cruel ingratidão.

Não viajava pelo estrangeiro, mas obedecendo a um irresistivel e morbido deambulismo percorreu as provincias do norte, pormenorisadamente, aldeia por aldeia, casal a casal.

Houve um momento, em que Camillo sentiu a necessidade de crer, e o D. Juan protagonista de muitas aventuras, que estarreciam os burgueses portuenses lançou-se, a despeito da opinião de todos, na contemplação religiosa, exaltadamente; frequentou o seminario, fez jornalismo religioso e polemica religiosa e chegou a requerer ordens menores, que uma reviravolta a tempo o inhibiu de receber.

A intelligencia, dominada pelo sentimento, não observava o que se não coadunasse ao modo de ser desse sentimento; fugia da natureza objectiva, dobrava-se subalternamente e ia architectar justificação para os sentimentos, explicação, dispersando-nos pela obra — reflexo fiel do caracter de Camillo — um systema completo do sentimento do amor, na forma camilliana, uma concepção da vida, muito restricta, mas organisada. Quando frequentou as aulas da Academia Polytechnica e Escola Medica, sentiu que a sua intelligencia se não comprazia no estudo das sciencias naturaes. A memoria é que era vivissima e poderoso auxiliar para a construcção da sua obra; as reminiscencias biographicas são sempre vivissimas e de relativa exactidão, e as leituras conservam-lhe no espirito um armazem de materiaes, promptos ao primeiro chamamento. Como erudito e genealogista claramente o mostrou.

A musica era para elle o mais supportavel dos ruidos.

A veia comica, poder de satirizar por meio duma desleal interpretação das opiniões alheias, dum trocadilho de palavras ou pela pintura caricatural, junta com a violencia de sentimento, que punha nos seus actos, compelliu-o a ataques litterarios ou a defender se por forma que equivalia a aggredir primeiramente.

Com taes particularidades moraes: extrema subjectividade, pouca observação, grande memoria e poder satyrico, Camillo havia de produzir uma obra irregularissima, como irregularissimo no seu funccionamento era o espirito que a concebia. Da leitura continua, do gosto de antiquario, forma mesquinha do espirito historico da epoca, e da memoria, nasceu o estylo, o escriptor; do homem sentimental o romancista do amor; do satyrico o polemista.

Não foi o seu caracter, como cremos que nunca o são os caracteres sentimentaes, duma elevada moralidade. O impulsionismo sentimental levou-o a praticar actos que não estavam dentro das sancções da moral commum. O abandono da sua primeira mulher e da filhinha, que tinham occupado no seu coração um tão pequeno lugar, que occultou sempre esse casamento [1]; a aventura com D. Anna Placido; o conservar junto de si o filho daquella senhora, Manuel; o entrar affoitamente no gozo das propriedades de Pinheiro Alves, o marido de D. Anna Placido; e o rapto de uma donzella rica, appellidada a *tricentenaria*, por se avaliar em trezentos contos de reis a sua fortuna, para a casar com um marido dissipador e tresloucado, seu filho Nuno; a sua duplicidade litteraria, encomiando Eça de Queiroz em publico, ao mesmo tempo que o atacava em cartas particulares, são mostras mais do que sufficientes de que nem sempre a correcção moral foi o mais procurado escopo da sua vida.

Incrustado na sua concepção litteraria, não podia comprehender o realismo, e não comprehendeu.

Vejamos a obra, que este caracter produziu.

[1] No baptismo duma filha, no Porto, diz-se solteiro e o snr. Alberto Pimentel conta que elle lhe pedira não publicasse a certidão desse primeiro casamento.

A EVOLUÇÃO LITTERARIA

1.ª PHASE: 1845-1851

Quando, em 1851, Camillo publicou o seu primeiro romance, *O Anathema*, não era um neophyto litterario, seria — e cremos que o fosse — um obscuro. Já desde 1845 pequenos ensaios satyricos e dramaticos tinham manifestado a sua inclinação litteraria. Até que se estreasse no romance, publicára *Pundonores desaggravados*, 1845, *O Juizo Final*, 1845, *Agostinho de Ceuta*, drama historico, 1847, *Maria, não me mates que sou tua mãe!* narrativa dum crime sensacional desse tempo, *A Murraça*, poemeto satyrico, 1848, o *Marquez de Torres Novas*, drama historico, 1849, *O Caleche*, panphleto de allusão politica, 1849, *O clero e o sr. Alexandre Herculano*, 1850, interferencia na polemica de Ourique, e *Inspirações*, poesias lyricas, 1851. Vê-se assim que o futuro ridiculisador, o futuro polemista, o poeta e o romancista, o polygrapho, embryonariamente, se continham já no escriptor tão diversamente affirmado. Pela hesitação evidente entre os generos e pela incerteza que caracterisa estas producções, os annos que vão de 1845 a 1851 pódem considerar-se como formando a primeira phase da sua evolução litteraria. Dava a sua contribuição para o drama historico e affirmava-se temporáriamente satyrico. Mas de todas estas producções menores uma destaca com particular significação, a narrativa dum matricidio, *Maria, não me mates que sou tua mãe!*

Uma rapariga, que recebia em sua casa o namorado, foi por elle seduzida. Tendo a mãe ameaçado o seductor de se queixar delle á policia, combinaram ambos o assassinio da velha. Encarregou-se do nefando crime a filha, que a matou á facada. Vendo crescer para ella a sua propria filha,

a velha soltára a exclamação que deu o titulo á narrativa. Camillo contou o crime, simplesmente contou e com esse folheto alcançou o seu primeiro exito litterario; ganhou os primeiros dinheiros.

Que significa este minusculo folheto na sua obra? Significa que então praticou Camillo o que seria processo de toda a sua vida litteraria. Viu a vida contemporanea e escolheu della o assumpto, que estava de accordo com as suas inclinações pessoaes e com o gosto da epoca. Poucas vezes será tão verdadeira a definição de arte, proposta por Zola: *l'art est un coin de la nature vu atravers un tempérament.* Não se retirava elle para o passado para fazer romance historico; olhava em redor de si e escolhia. A vida tumultosa da epoca mais amoruda da alma humana e do meio mais amorudo, que ainda teve Portugal, o meio portuense durante o romantismo, proporcionar-lhe-hia basta materia. Toda a vida assim fez: escolher os grandes amores, as grandes desgraças, as grandes perversidades e, complacentemente, constituir-se em voluntario chronista dos grandes amantes, dos grandes infelizes, dos grandes casos. Tambem os realistas observariam, mas além de observarem desinteressadamente, sem preferencia, sem escolha, observavam *tambem integralmente*, queriam a vida toda, e não só o amor, parcela sua, posto que grande e dominante. por vezes.

2.ª PHASE: 1851-1879

Foi o *Anathema* o seu primeiro romance, obra hoje illegivel para os que não têm profissão de criticos, duma composição compacta, dum estylo incaracteristico —se estylo se póde chamar á linguagem só negativamente qualificada de alguns attributos—. Reunia esse romance as duas tendencias, *a historica* e *a romanesca*, sem affirmação digna de nota em qualquer dellas.

Mas já em 1854, *Os Mysterios de Lisboa* decidem o predominio da segunda tendencia sobre a primeira. Effectivamente pequena e sem novidade seria a contribuição de Camillo para o romance historico. Os três volumes dos *Mysterios* são uma franca opção pelo gosto de Eugenio Sue, o estimado auctor dos *Mysterios de Paris* com todos os requisitos da imitação. A acção é dum complicado enredo, complicação procurada; ha amores exaltados, perseguidores e victimas, longas alocuções sentimentaes e autobiographicas, bruscas e inesperadas mudanças promovidas pelo acaso, esse tão valioso bordão dos auctores do genero. Para nenhum requisito faltar, ha tambem o brinco de attribuir a paternidade da obra a uma origem mysteriosa, que avivando para ella a curiosidade, a punha a côbro da suspeição de inventada pelo auctor. Fôra Garrett quem inaugurara este fingimento litterario, ao attribuir a paternidade da *Lyrica* a essa figura extravagante de João Minimo.

Diz Camillo: «Este romance não é um romance; é um diario de soffrimentos, veridico, authentico e justificado» [1]. E transcreve a seguir uma carta que suppõe recebida do Rio de Janeiro, em tudo correspondente ao prefacio da *Lyrica de João Minimo*. No mesmo gosto escrevêra os *Mysterios de Coimbra*, que não completou e de que inutilisou sem publicar a parte escripta.

O *Livro Negro do Padre Diniz*, 1855, continua os *Mysterios*. É em tudo uma continuação. O Padre Diniz é uma figura obrigada nos romances desse gosto; é o anjo tutelar, a bondosa personagem, cuja interferencia vem resolver difficeis situações. O *Livro Negro* simula ser um livro de memorias do padre que Camillo publica dando-lhe forma de romance: «O *Livro Negro* não foi escripto para ser publicado, e muito menos em forma de romance. O grande homem que

[1] Pag. 67, vol. 1.º, ed. Corrêa da Silva.

rubricara com lagrimas essas paginas, não as escrevia para nós profanos que lh'as não comprehendemos» (¹).

A Filha do Arcediago, 1855, é a primeira obra em que toma assumpto do meio portuense, em que tantos havia de haurir. Mas a acção passa-se ainda numa epoca um pouco recuada, 1815. O elemento romanesco é bastante reduzido, cedendo perante o desenvolvimento da narrativa serena de factos communs, episodios da vida burguesa dessa epoca; póde dizer-se que só representa o romanesco a personagem Augusto Leite, que é successivamente estudante cabula, bohemio, D. Juan, assassino, fidalgo português em Espanha, espanhol em França, frade e grande influente politico quando volta a Espanha. Em compensação, um elemento novo contem, o comico. Pela primeira vez, a dentro do romance, Camillo se ri das suas personagens. O elemento comico é neste seu terceiro romance representado pelo commerciante Antonio José da Silva, por sua irmã e pelo lôrpa estudante de latim, vizinho fronteiro. Mas duma maneira menos pormenorisada, a pintura de ridiculo estende-se a toda a rua das Flores, ao commercio rotineiro e á moral, ás opiniões e á ignorancia da classe. Quanto á composição, tem o romance uma particularidade. Um dos capitulos foi supprido por um acto comico, o que testemunha como Camillo não possuia ainda bem o espirito do romance, ao qual totalmente repugna a essencia do theatro. Fez, por isso, uma obra de extravagante estructura. Continuou-se esse romance por outro, *A neta do Arcediago*, 1856, mais approximado na epoca.

A primeira obra de vulto publicou-a em 1856, *Onde está a Felicidade?* que se continúa por *Um homem de brios* e *Memorias de Guilherme do Amaral*. Augusta, a protagonista do primeiro, é quem inaugura a longa galeria de amorosas, que na sua obra desfilam, todas ellas, como Augusta, repre-

(¹) V. *O Livro negro do Padre Diniz*, pag. 6, ed. Corrêa da Silva.

sentando a concepção camilliana da mulher; na generalidade, mulher, cuja vida se preenche com um grande amor, que lhe subtiliza o espirito, dando-lhe uma grande agudeza e perspicacia para a intelligencia dos sentimentos e uma superior resignação para o soffrimento. Augusta, formosa e de alma tão delicada, que repugnava o convivio com um primo artifice, vivia esquecida na sua quasi miseria; um grande amor a eleva e transforma na espirituosa e subtil Augusta do Candal, que fazia a admiração do escriptor visita da casa, no qual Camillo se retratou. E quando a volubilidade de Amaral a esquece, abandona o viver commodo do palacete do amante, enverga os velhos trajes de costureira de suspensorios, e regressa á rua dos Armenios, chorando a ruina do seu grande amor.

O achado — que não deixa de ter seus resaibos de *romanesco* e de *acaso*, por ser explicavel pela narrativa do prefacio — o achado de um thesouro enterrado no pavimento da casa, bruscamente transforma a fortuna de Augusta, que casada com seu primo, se torna a rica e melancholica baroneza de Amares. Esta personagem de Augusta não tem realidade, a palpavel realidade da vida quotidiana, mas tem verdade, se por verdade tomarmos o conceito relativo de coherencia. Num mundo ideal, architectado e colorido pela imaginação dum romancista tão subjectivo, como Camillo, ella existe; os seus actos são conformes ás determinações moraes, é recta a sua linha de conducta, e harmonisam-se todas as partes do seu caracter. Ella destaca á evidencia de todas as personagens femininas até então evocadas pelo escriptor, todas incaracterisadas. Por isso e pela grande e desgraçada historia de amor, em que foi protagonista, é Augusta a primeira enamorada da obra de Camillo, que entra na tradição.

Guilherme do Amaral é o ideal do homem culto, de então, prematuramente cansado da vida que só conhece por via litteraria, intelligente e dissimulado, impulsivamente

sentimental, capaz duma nobreza e duma villania, innocente nesta como simples naquella, porque a uma e outra o impellia um sentimento sincéro que até certo ponto limitava a sua responsabilidade, joguete da mulher fatal quando o seu olhar magico o penetrasse e dominasse.

A mulher fatal, a alma desgarrada que viria arrimar-se a outra, completando o par disperso, a mulher irresistivel, eis outra concepção sentimental de Camillo, que tambem apparece no romance, *Onde está a felicidade?*, mas ainda incompletamente exposta. Frequente é nos seus romances a expressão *mulher fatal*, que, póde bem dizer-se, é uma expressão de auctor, e é tambem esse o titulo dum romance publicado em 1870.

Chegára Camillo á sua maturidade artistica, encontrára a sua maneira propria. Algumas personagens de natureza hypersentimental; algumas cujas opiniões, gostos e ademanes rocem pela banalidade e grosseria e possúam um todo caricatural; uma intriga amorosa localisada no Porto e arredores e preferentemente decorrida na classe media, na burguesia rica, e Camillo organisará um romance. Assim, fazendo a apologia do soffrimento amoroso e caricaturando, aguardando as suggestões accidentaes de cada momento, a obra de Camillo, vasta como é, não tem a variedade proporcional, antes contem repetições insistentes, e reparaveis na obra d'arte, em que todos desejamos ver unidade, harmonia, precisão e consistencia estructural e ideal. E isto é tão verdadeiro da phase litteraria, que estamos apreciando, como do conjuncto da obra. Nesta segunda phase, Camillo é o chronista das desgraças amorosas do meio portuense; e vê-o, unilateralmente, só os que amam e os que por amarem muito soffrem. Historia prolixamente um periodo psychologico, mas não o faz integralmente; a sociedade portuense apenas nos é revelada na sua vida amorosa, e no caracter dos brasileiros de torna-viagem, agitando-se no velho Porto, de enredada topographia. Na pintura dessa

sociedade não visava a reproduzir-nos a realidade tactil, effectuando o ideal da arte, imitar e espiritualisar a realidade. O que ha de real, de local, de chronologico é uma consequencia, não foi um fim procurado. Como era do seu tempo e vivia no Porto, desse tempo e desse meio extrahiu a materia litteraria, de modo que foi um passivo representante do seu tempo e do gosto coevo. E foi essa identidade que fez o exito extraordinario da sua obra.

Se *Onde está a felicidade?* foi o primeiro romance de valia, o *Amor de Perdição* foi a primeira das suas obras destinadas a permanecerem no espolio litterario do romantismo. A consagração foi, em parte, devida ao assumpto, de natureza sobremaneira commovedora, a historia duns amores fataes, mas deveu-se tambem á factura da obra. Ordenada duma maneira concisa, com sacrificio de todos os episodios, que directamente se não encorporassem no seguimento geral do assumpto, a obra tem, como as tragedias, um progressivo, quasi precipitado desenvolvimento em direitura ao desfecho final, preparado habilmente por uma intima convergencia de effeitos; maxima exaltação sentimental, narração summaria e seguida, os caracteres muito extremados a provocarem conflicto e aventuras romanescas. Viu Camillo esse merito, ao escrever o seguinte periodo: «É grande parte neste favoravel, embora insustentavel juizo, a rapidez das peripecias, a derivação concisa do dialogo para os pontos essenciaes do enredo: a ausencia de divagações philosophicas, a lhaneza da linguagem e desartificio das locuções» (¹).

O *Amor de Perdição* é a obra prima dessa forma do romance romanesco e sentimental, porque não contem nada, episodio, divagação, personagem que se não comprehenda nesta forma. Este romance como que depurou o genero de outro elemento estranho. E na historia dos ge-

(¹) V. Pag. XLVII.

neros litterarios, o auctor que cria é, na maior parte dos casos, um depurador e um condensador; depura o genero do que lhe é estranho e condensa nelle tudo que legitimamente lhe pertence. Camões depurou e condensou a epopêa moderna, Corneille a tragedia, Moliére a comedia. Em proporções menores, foi isso que fez Camillo no *Amor de Perdição.* Não lhe peçamos psychologia, verdade moral, costumes, porque o romance não teve o proposito de conter esses requisitos, nem o gosto do publico os reclamava. Seria fazer isso collocarmo-nos num ponto de vista absolutamente dispar do do auctor e do publico. Um e outro só queriam a quinta essencia do sentimento, do lyrismo passional. E como este requeria o maravilhoso do enredo alliaram-se ambos intimamente. É forçoso confessar que, poucas vezes, as sollicitações do publico estimularam tão fortemente um auctor. É que Camillo estava totalmente identificado com o publico, para que escrevia e com o meio litterario de que recebia as suggestões. Esse publico e esse meio litterario — os seus amigos de bohemia e os seus confrades litterarios — os caracterisou Ramalho Ortigão muito incisivamente no *Estudo Critico*, que antecede o romance, e que de algum modo corrobara os nossos assertos: «Para todos estes homens, moços, apparentemente fortes, apparentemente despreoccupados, violentos, desabridos, uma só coisa grave, irreductivel, sagrada, parecia existir na vida. Era o amor. De tudo mais zombavam. Havia um desprezo convicto e geral pela fortuna, pelo dinheiro, pela consideração social, pelo proprio trabalho, e até pela saude. A mulher, porêm, a mulher sensivel, a mulher amante e amada, a simples mulher romanesca, era um idolo para cada imaginação, tinha em cada coração um culto, — culto pasmosamente ingenuo e candido, resistindo a todas as provações do ridiculo: ao namoro da rua pela hora portuense do *despregar da agulha*, ao namoro da igreja durante a Semana Santa ou na missa da 1 hora aos

domingos, á carta clandestina com erros de orthographia, á recitação ao piano, ao annel de cabello, ao bordado a missanga!» ([1]).

Ao *Amor de Perdição* outros romances se seguem. Um delles, o *Amor de Salvação*, manifestamente tem o proposito de especular com o parallelismo do titulo. Mais duma vez Camillo especulou, já continuando a intriga dum romance para outro, já adoptando titulos em antithese. *Onde está a felicidade?* continua-se pelo *Homem de Brios*, este pelas *Memorias de Guilherme do Amaral*; *Os Mysterios de Lisboa*; continuam-se pelo *Livro Negro do Padre Diniz*; a *Filha do Arcediago* pela *Neta do Arcediago*; o *Regicida* pela *Filha do Regicida* e pela *Caveira da Martyr*; *Eusebio Macario* pela *Corja*; e quanto a titulos, approximemos os seguintes: *Mysterios de Lisboa*, *Mysterios de Coimbra* e *Mysterios de Fafe*, *Amor de Perdição* e *Amor de Salvação*, *Estrellas funestas* e *Estrellas propicias*, *Preceitos do Coração* e *Preceito da Consciencia*.

Até 1879 segue Camillo a sua carreira litteraria irregularmente, com uma productividade muito desigual, romances romanescos, romances historicos, theatro e variedades. Mas os romances não accusam todos progresso sobre os antecedentes, como se veria numa analyse minuciosa e individuada, obra a obra.

Um romance, *A Queda de um Anjo*, de 1866, fere uma nota original. É uma forma particular do romance camilliano, porque é exclusivamente satyrico, porque o lyrismo que contem é um instrumento adequado ao intuito que domina toda a obra e porque, permitta-se este dizer, é um romance de intenção.

Calisto Eloy, morgado de Agra de Freimas, pela sua organisação moral, pelas suas idéas e predilecções, pelos seus habitos, pelo viver de que se rodeia, é effectivamente

([1]) V. *Amor de Perdição*, pag. XVII.

um homem do seculo XV, um anachronismo como quer Camillo, mas pelo seu alheamento da vida, pelo desdem do exercicio sensorial, da inducção vulgar, pelo seu recolhimento livresco é tambem o eterno intellectual que concebe da vida e do mundo só a pequena parte que o livro lhe denuncia, e que exercita do espirito só a pequena parcella que é a intelligencia. O protagonista é um deslocado, é Calisto Eloy, mas é tambem um pouco o Fausto. Vindo a Lisboa, como deputado, o meio transforma-o; e esta transformação é um caso da influencia do meio, precipitando um anjo, mas é tambem a revelação da verdadeira vida a quem nunca a exercitára, é tambem o gostar do sentimento do amor, da conformação com o seu tempo e com o seu meio, por quem não suppunha na vida do coração tão amplos limites. De forma que Calisto Eloy é uma forma satyrica, romantica, camilliana acima de tudo, do eterno thema do conflicto entre a vida ideal e a real, da tardia opção pela segunda. E á longa lista de expressões litterarias do thema chamado do *Fausto*—porque foi a versão allemã que se internacionalisou—ha a accrescentar a de Camillo, pelo romance satyrico.

Esta nossa opinião não suppõe que Camillo deliberadamente escrevesse o romance com tal proposito, significa apenas que, quanto a nós, escreveu um romance que póde considerar-se, ainda que por coincidencia, uma nova expressão desse velho thema.

Quando, em 1862, por motivo da aventura amorosa com D. Anna Augusta Placido, se retirou do Porto, o scenario da obra de Camillo variou. Só na primeira infancia e adolescencia, vivêra na aldeia; ao viver aldeão regressava de novo e delle ia extrahir os seus motivos litterarios. *As Novelas do Minho* distinguem-se da vasta obra precedente pelo campo de acção, o Minho pittoresco e o viver aldeão, e pelo estylo masculo, duma segurança admiravel, variado e proprio. Mas, ao contrario de Julio Diniz e de todos os

auctores que fizeram romance campezino. Camillo mantinha um grande pessimismo sobre a moralidade das aldeias e toma portanto uma attitude muito differente da daquelles: em vez de apologia, faz chronica da criminalidade, dos ruins sentimentos, dos baixos instinctos, da grossaria dos camponios, faz como que uma demonstração da sua opinião. Na dedicatoria da novela, *O Commendador*, a D. Antonio da Costa, falando do livro o *Minho*, diz o romancista: «O Minho lucra muito, visto assim de passagem, na imperial da diligencia, lá muito no galarim do tejadilho, onde as moscas não se álem a ferroar-nos a testa e a sevandijar-nos os beiços convulsos de lyrismo.

«Viu V. Ex.ª perfeitamente o Minho por fóra...

«Mas o que D. Antonio da Costa não teve tempo de ver e apalpar foi o miolo, a medula, as entranhas romanticas do Minho; quero dizer — os costumes, o viver que por aqui palpita no povoado destes arvoredos onde assobia o melro e a philomela trila.

«Ah! meu amigo! Romances, tecidos de casos candidos e innocentes, apenas os fazem por aqui os passaros em abril, quando urdem e afôfam os seus ninhos. O restante dos animaes não oviparos vista-m'os V. Ex.ª no Catarro ou no estabelecimento da famosa senhora Cecilia Fernandes, da Travessa de Santa Justa, que eu lh'os farei representar ao vivo no proprio coração do Minho — entre Fafião e S. João do Kalendario — as scenas contemporaneas da fina *Baixa* e peóres.

«A peste, que infeccionou os costumes d'estas aldeias, não sei decidir se veio das cidades para aqui, se foi d'aqui para lá» (1).

É neste pessimismo sobre a vida rustica que Camillo se aparta dos demais romancistas e contistas, que sobre a vida do campo architectaram os seus romances.

(1) V. *Novellas do Minho*, pag. 74, 2.º vol. da ed. Antonio Maria Pereira.

Nas *Novélas do Minho* ha pormenor descriptivo, amplificação, para empregar o termo classico, que em absoluto faltava nos romances antecedentes. A muito citada descripção do incendio do *Retrato de Ricardina* não tem a autonomia de peça artisticamente trabalhada, que manifestasse o intento de descrever o incendio, antes está tão entrelaçada subsidiariamente no desenvolvimento da intriga, que é incompleta. O que ella tem é varios toques dispersos dum flagrante impressionismo, que fazem esse trecho caracteristico no romance. Não hesitamos em dizer que se o incendio não estivesse intimamente ligado a um episodio principal da intriga, Camillo apenas o citaria. Porêm as *Novélas do Minho* já tem a descripção minuciosa, com capricho litterario, Camillo compraz-se em desenvolver, em amplificar factos, que noutros romances, apontaria sem lhes desdobrar o conteudo fecundo de belleza litteraria. Até ás *Novélas*, exceptuando raros casos, como o do incendio do *Retrato de Ricardina*, Camillo compõe os seus romances, principalmente, com dialogos e com a narrativa, em seu proprio nome, a que elle intercala divagações, commentarios, conversa com o leitor. A descripção surge nas *Novélas*, e ainda em proporções reduzidas.

São exemplos o despertar do abbade no *Commendador* e a morte de Josepha na *Maria Moysés*, paginas que patenteiam a completa maturidade do escriptor.

Retratos tambem os não fizera; esboçava a biographia das personagens, mas nunca nos contára com individuação, personagem a personagem, os seus gostos, as suas opiniões, a sua constituição moral. Fê-lo pela primeira vez na novela, *Gracejos que matam*.

Se com estas divergencias da maneira litteraria, que longamente exercitára durante esta phase, as *Novelas do Minho* são como os romances, seus antecessores, romances romanescos, pelo maravilhoso da acção e pela exaltação sentimental, forçoso é reconhecer que accusam um evidente

evoluir. Camillo condescendia nos seus processos, e iria ceder, como veremos.

3.ª PHASE: 1879-1890

Decorre esta já em pleno triumpho do realismo, quando o exito dos romances de Eça de Queiroz e o acolhimento caloroso dum publico de gosto modernisado provocaram vehemente protesto na imprensa.

Os que publicamente optavam pelo idealismo tomavam para modelo e para estandarte o nome de Camillo, com elle esgrimiam contra os partidarios de Eça de Queiroz.

Mais duma vez, Camillo declarou que não tinha animosidade contra a nova escola litteraria, citando com applauso o nome do seu chefe Eça, dos sequazes Lourenço Pinto e sr. Teixeira de Queiroz, a quem dedicou uma das *Novelas do Minho*, invocando a sua qualidade de auctor da *Comedia no Campo*, como para evidenciar que fôra o titulo de auctor dos romances dessa serie, que fizera nascer o seu apreço. Mas não era sincero nessas declarações, porque outros depoimentos contrarios possuimos e bem mais fidedignos porque não eram francos e declarados ou não eram publicos. A confirmar a presumpção de serem estes os mais plausiveis está o seu caracter, tal como nós o concebemos, fundamentando-nos em factos, despreoccupadamente de qualquer preconceito.

No paragrapho final da novela, o *Degredado*, escreveu: «Vossa excellencia já sabe que eu — o verdadeiro cultor do romance plangente neste paiz onde a litteratura se está refazendo com fermentação de cores varias e jogralidades vasconsas, — ... (1).

E ao fechar *Maria Moysés*, dedicada a Thomaz Ribeiro, um dos retardatarios idealistas: «Thomaz Ribeiro, com o

(1) V. *Novélas do Minho*, pag. 54, ed. Antonio Maria Pereira.

teu coração, se tens nelle uma lagrima, imagina este quadro e descreve-o se podes, que eu não posso, nem quero porque o ultimo feitio dos novellas é não pintar, com o colorido gothico das romanticos, os quadros commoventes que rutilam na alma a faisca do enthusiasmo. Agora sómente se pintam as gangrenas com as côres rôxas, e com as côres verdes das podridões modernas. Nos litteratos o que predomina é o verde, e nas litteraturas é o pôdre».

Tambem nalgumas cartas particulares ha trechos, que são muito concludentes: «Tenho gostado muito do seu modo de desmantelar o pseudo-realismo do estylo *á Eça*. Parece-me que você continua a pacifica destruição que eu comecei, e dou-lhe a minha palavra de honra que desmantela pelo ridiculo a eschola» (1).

«Um livrinho d'este tamanho faz mais no *realismo portuguez* do que os in-4.os famosos do Nettement contra o realismo francez» (2).

Silva Pinto, dedicando a Camillo o livrinho, a que nesta passagem se allude, *Realismos*, implicitamente confirmava que era o romancista o chefe do grupo dissidente do realismo. Parece confirmado que Camillo tinha má vontade ao realismo.

No prefacio da 2.ª edição de *Eusebio Macario* reproduz uma definição da nova escola attribuida a outrem, que a amesquinha com evidente desdem: «É a tua velha escola com uma adjectivação de casta estrangeira, e uma profusão de sciencia comprehendida na *Introducção aos tres reinos*. Além d'isso tens de pôr a physiologia onde os romanticos punham a sentimentalidade: derivar a moral das bossas, e subordinar á fatalidade o que, pelos velhos processos, se imputava á educação e á responsabilidade».

Mas quando não bastassem as suas proprias palavras, os seus actos confirmavam a nossa presumpção da sua ani-

(1) Silva Pinto, *Cartas*, pag. 25.
(2) Idem, pag. 45.

mosidade contra o realismo. Com o conceito acêrca da nova escola, que acima reproduzimos, conceito duma estreiteza mesquinha, porque era parcialissimo, Camillo quiz demonstrar a inanidade do novo gosto litterario e fez a caricatura do realismo no *Eusebio Macario* e na *Corja*, continuação daquelle. É evidente o intuito de satyra. *A historia natural e social de uma familia no tempo dos Cabraes* (parodia á rubrica que encima os romances de Zola: *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*) que se contem nesses dois romances é a revelação do seu proposito.

A respeito de *Eusebio Macario* escreveu: «O *Eusebio Macario* foi uma dysenteria de todo o meu *genio*. Derramou-se-me o cerebro naquella dejecção, e não sou capaz de dar nem melhor nem peor que aquillo». E sobre a *Corja* reproduziu sem protestar a estranha opinião de seu filho Jorge [1].

Como fez Camillo a sua satyra ao realismo? Imitando exageradamente os caracteres que mais sobresahiam na interpretação de Zola. Supprimiu os costumados anteloquios com o leitor e as digressões, que usava interpolar; era a impessoalidade exigida pela escola. Não abriu os romances como costumava fazer anteriormente, pelo principio da acção, frequentemente com uma exacta minucia chronologica, como a demonstrar que a narrativa da intriga é o principal objecto da obra [2]. No *Eusebio* e na *Corja* abriu

(1) V. Silva Pinto, *Cartas*.

(2) Exemplos: «Em 1780, no palacio do enviado extraordinario a Roma, por alta noite, entrava uma mulher com uma creancinha no collo.» (*Livro Negro...*); «Em 1815, um dos mais abastados mercadores de pannos da rua das Flores na cidade do Porto, era o senhor Antonio José da Silva» (*A Filha do Arcediago*); «Domingos José Corrêa Botelho de Mesquita e Menezes, fidalgo de linhagem, e um dos mais antigos solarengos de Villa Real de Traz-os-Montes, era, em 1779, juiz de fóra de Cascaes.» (*Amôr de Perdição*): Em 1810. Antonio da Silveira, cadete de cavallaria de Bragança, chegou ao Porto com o seu regimento.» (*A Filha do Doutor Negro*); «Calisto Eloy de Silos e Benevides e Barbuda, morgado de Agra de Freimas, tem hoje quarenta e nove annos, por ter nascido em 1815, na aldeia de Caçarelhos, termo de Miranda.» (*A queda dum Anjo*): «Era em 1851 (e depois duma interrupção prosegue) Era pois, em 1851, aos 15 de junho, nas Caldas de Vizella.» (*Gracejos que matam*): «Seis de Janeiro de 1832. Manhã chuvosa e frigidissima.» (*O commendador*).

por uma descripção, no primeiro, por um quadro familiar, no segundo. Mas, como os realistas accumulavam os attributos nas suas descripções, Camillo exagerou essa accumulação, na descripção do relogio da botica de Eusebio e na ennumeração, que se lhe segue, sem ligação syntatica, como faziam os realistas. «Moscas zumbiam com azas lampejantes em giros idiotas; gatos agachados como velhos sicarios pinchavam com muitas perfidias á caça dos passaros nas densas verduras, desbotadas, dos arvoredos; carros chiavam nas terras baixas, barrentas, com grandes gretas das calcinações do grande sol; os lentos bois nostalgicos vergastavam com as caudas asperas os moscardos, que os atacavam d'entre os tapumes com grandes sedes impetuosas de frescores de sangue. Havia mollezas e estonteamentos abafadiços no recheio de sensualidades mordentes».

E na *Corja* o grupo de Euphemia a catar o padre e uma insistencia proposital no pormenor immundo.

Suppunha Camillo que era qualidade principal do realismo conceber a sociedade como uma infrene multidão de sensuaes hypocritas e viciosos de todo o genero, a agitarem-se num passivo dominio dos instinctos, a *fatalidade*, que entrava na definição atraz citada. Por isso pôs nos dois romances muita immundicie physica e moral, constituindo uma sociedade absolutamente ideal pelo descaramento.

Esta intenção de satyra prejudicou grandemente os romances, dando-lhe o caracter de caricatura. É com esta significação, que os devemos considerar, tomando-os como a mais importante manifestação do seu poder satyrisador, a sua habilidade de imitação caricatural. Caricaturar é desenhar alterando as relações das partes, de forma a sobresahirem exageradamente os traços principaes por mais differenciaes. E isso com superior mestria fez Camillo.

Assim considerados, o *Eusebio Macario* e a *Corja*, não valendo como romances realistas, valem por outras bellezas, o estylo duma energia lapidar, infinitamente variado

e por descripções flagrantes, das quaes é a celebre morte do lobo, que não é uma descripção conjectural, como faziam os romanticos, mas muito real, baseada em sensações directas.

Entretanto Camillo tornára-se um erudito e começára as suas investigações biographicas e historicas. Aos romances acima referidos já vinham appensos alguns estudos historicos. Mas o romance, principalissima parte da sua actividade litteraria, não o abandonou. Antes, proseguindo, publicava em 1882, A *Brazileira de Prazins*, em que alguma coisa aproveitava do realismo.

O estylo continúa o da *Corja*, mas a indole da obra é differente, já não obedece a um intento de satyra; é um romance, á maneira camilliana, com grandes defeitos e grandes bellezas. Dos defeitos o maximo é a irregularidade da composição, intromettida de peripecias.

Tem o romance por objecto a historia duma louca, filha e neta de loucas. Não é este assumpto já, por si, um assumpto admittido no ambito dos themas litterarios por via do naturalismo? A etiologia da louca — permitta-se o termo da escola — é interrompida na sua sequencia, porque o auctor lhe intrometteu a longa narrativa da aventura do falso D. Miguel, que em 1845, appareceu na Povoa de Lanhoso. Tambem na *Reliquia*, de Eça de Queiroz, o sonho duma personagem occupa grande parte da obra e constitue mesmo, póde-se dizer, uma obra distincta.

Conservou do realismo outros caracteres: a descripção com accumulação de pormenores; os retratos minuciosos, desde o vestuario ás particularidades moraes de que são exemplos os retratos dos padres da missão jesuitica; os *documentos*, tão preconisados pelos theoricos do naturalismo; a attitude de scepticismo para com as personagens; e até o fecho do capitulo final por uma exclamação é imitado do gosto realista.

Da sua antiga maneira romantica conservou a explica-

ção da origem da obra. Entre as paginas dum velho livro, comprado com outros a uma aldeã apparecera um bilhete amoroso. A sua curiosidade levou-o a investigar a historia desses amores, que narrados em composição de romance, formaram o fundo da *Brazileira de Prazins*.

Este romance é, por certo, o melhor da sua longa productividade. Tem vigor na sua construcção e verdade no episodio amoroso, que nos conta. Mas este exito deveu-o Camillo ao uso moderado e mais intelligente que nelle fez dos processos do realismo. E tanto assim é que algumas das suas melhores paginas são a execução plena do naturalismo, quanto ás descripções. Camillo, anteriormente á influencia do realismo, não escreveria as paginas da morte do lobo e do *Melro*. E estas paginas, celebres pela sua perfeição e belleza, que são senão bellos exemplos do poder descriptivo do realismo? (¹)

BIBLIOGRAPHIA ACÊRCA DE CAMILLO

Ensaios Criticos, Pinheiro Chagas, 1866.

La Litteratura Portuguesa en el siglo XIX, Romero Ortis, 1870.

Uma visita ao primeiro romancista português em S. Miguel de Seide, Alberto Pimentel, 1885.

(¹) Camillo tambem cultivou um genero, que sobremaneira se adequava ao seu genio, a polemica. No estylo violento, no ataque pelo ridiculo, aproveitando deslealmente todos os meios — até o trocadilho e o jogo de palavras — ninguem o excedeu em Portugal. As polemicas, em que se envolveu, não têm valia pela discussão de idéas, por nellas serem controvertidos problemas de alcance, valem sómente como exemplos do estylo, tornado em arma de combate, como fiel expressão litteraria dum caracter sentimental, impulsivo e aggressivo. Foi precisamente neste seu aspecto que os seus admiradores mais o apreciaram e que mais larga se exerceu a sua influencia. Lembraremos sómente os nomes de Silva Pinto, Barros Lobo e do sr. Senna Freitas, em quem a influencia camilliana é evidente, não de Camillo romancista — nenhum destes auctores é romancista — mas de Camillo estylista, polemista e caricaturista. V. *Bohemia de Espirito*, 2.ª ed., 1903.

Camillo Castello Branco, Silva Pinto, 1889.
Cartas de Camillo Castello Branco, Silva Pinto, 1895.
Camillo, Fialho de Almeida, 1896.
Autobiographia, Tavares Proença Junior, 1905.
Camillo, Paulo Osorio, 1908.
Criminosos e Degenerados em Camillo, Jorge de Faria, 1908.
Os Antepassados de Camillo, Pedro de Azevedo, 1908.
Camillo inédito, Villa Moura, 1913.
Perfil de Camillo, Senna Ereitas.
O Romance do Romancista, Alberto Pimentel.
Os Amores de Camillo, Alberto Pimentel.
Noticia da sua vida e Obras, Vieira de Castro.
Camillo, Lopes de Oliveira.
Geração Nova, Pereira de Sampaio.
Horas de Repouso, Silveira da Motta.

CAPITULO VI

O ROMANCE MARITIMO E O ROMANCE CAMPEZINO

FRANCISCO MARIA BORDALO

Uma das modalidades mais originaes, que o romance romantico tomou, foi a representada por Francisco Maria Bordalo (1), a do romance maritimo. Já anteriormente a Bordalo, Alexandre Herculano publicára a sua narrativa de *Jersey a Granville* escripta em 1831 e publicada em 1843, na qual nos conta uma perigosa viagem, patenteando já grandes recursos, fluencia de estylo, e poder descriptivo. A observação duns companheiros de viagem ingleses dão motivo a algum humorismo — unico na obra de Herculano, que lhe era por caracter tão pouco propenso — e a situação de desterrado suggere algumas paginas de pungente melancholia. Em 1844, Joaquim Pedro Celestino Soares pu-

(1) Francisco Maria Bordallo nasceu em Lisboa, em 1821. Seguindo a carreira de marinha, começou em 1834 as suas longas e variadas viagens, durante as quaes percorreu os mares e os portos da Europa, Africa, America e Asia. Duraram essas peregrinações até 1850. Morreu em Lisboa, em 1861, no posto de capitão tenente. No seu livro, *Sob os Cyprestes*, referiu Bulhão Pato algumas escassas informações sobre Bordalo, que com a sua conversa sobre quanto vira nas suas viagens, entretinha o pequeno cenaculo litterario da Ajuda, onde era bem acceito e muito assiduo.

blica os seus *Quadros Navaes*, que eram historia narrada e não romantisada, episodios da vida agitada das armadas portuguesas, chronicas dos galeões, que após uma odysséa gloriosa de combates e viagens temerarias, sucumbiam a um incendio ou a uma tempestade. Os *Quadros Navaes* repetiam de alguma maneira a *Historia Tragico-Maritima*, e no mesmo espirito o sr. João Braz de Oliveira tem publicado as suas *Narrativas Navaes*. Outra era, como ao diante se verá, a intenção de Bordalo.

Estreou-se em 1844 com o romance historico, sobre um falso D. Sebastião, *Rei ou Impostor?*, primeiramente inserto na *Revista Universal Lisbonense*. Delle extrahiu Bordalo o drama do mesmo titulo, publicado em 1847, e no mesmo anno representado no theatro normal, dando occasião a uma accesa polemica. Este romance, bem como o *Voador*, em que é protagonista o aviador português, Bartholomeu Lourenço de Gusmão, publicado no *Panorama*, nada tem de original; são alguns numeros mais a acrescentar á bibliographia vasta do romance historico. O mesmo se póde dizer quanto a outra collaboração tambem publicada no *Panorama*, como os artigos, *Navegadores portugueses e navegadores estrangeiros*, nos quaes narra assumptos da historia naval, com méro intuito de vulgarização, como Celestino Soares.

Mas nos pequenos romances, colleccionados posthumamente, sob o titulo geral de *Romances Maritimos*, Bordalo realisava uma forma nova do romance, porque não tomava para objecto e acção um assumpto historico já feito, mas desenvolvia um entrecho occorrido de permeio com a vida naval, a que esta só fornecia o quadro. Dentro dum navio, cuja labuta minuciosamente nos descreve — e não sem alguma ostentação do saber profissional — desenrola-se um enredo, que elle nos historía. Esse enredo é contemporaneo e de sua pura invenção — pelo menos naquelles que de facto representam esta maneira, porque outros ha, em que

sómente narra um episodio historico. Nestes até a semelhança de titulo indica a semelhança com o trabalho de Celestino Soares — *Quadros Navaes.*

Diz Bordalo, no principio dessas narrativas: «Escavando nas minas dos nossos antigos escriptores, em cata de documentos para a historia da marinha portuguesa, que emprehendo levar a cabo, se Deus me ajudar de sua mão, deparei um livro, composto de folhetos de diversas datas e auctores, em que se relatam alguns dos mais lastimosos naufragios de nossas naus e galeões na carreira da India; minuciosas de mais são aquellas relações para interessarem ao geral dos leitores e muito extensas para serem trasladadas n'este livro; por isso tratei de as reduzir convenientemente, e vou publica-las, certo de que ha-de agradar a sua leitura por versar sobre acontecimentos pouco conhecidos hoje» ([1]). Pertencem a este genero o *Galeão Enxobregas*, em que fez uma imitação do estylo dos narradores da *Historia Tragico-maritima*, as narrativas de naufragios e de incendios dos *Quadros Maritimos* e os já citados artigos do *Panorama*.

Romance maritimo de pura invenção, foi Bordalo o primeiro auctor que o fez em Portugal. E este facto, confirmado pela chronologia, elle mesmo o reconhecia, na seguinte passagem, em que tambem reconhece não possuir o necessario genio litterario: «Tentámos enfeixar num pequeno quadro muitas dessas scenas excepcionaes que constituem o viver anomalo do mar: falta-nos, porém, aquelle genio de romancista, que se me dão licença, direi que não ha em Portugal; aquelle talento de ligar entre si, por laços necessarios, todas as personagens do drama, de sorte que o apparente episodio não quebre a unidade de acção, antes se abrace ao pensamento principal por bem imaginadas peripecias, onde não falte a verosimilhança.

([1]) V. *Romances Maritimos*, tomo II, pag. 95, ed. Chardron.

É por isso que receamos desagrade ao leitor o esboço que vamos contornando, *tanto mais que este genero de romance só por nós foi tentado em Portugal;* que o leitor se queixe de que o não deixamos seguir por muito tempo o personagem, e finalmente que isolamos os actores em differentes grupos, sem a precisa gradação» (1).

Propriamente romances maritimos, Bordalo apenas escreveu *Eugenio*, o mais conhecido, *Sansão na Vingança* e a *Nau de Viagem.* As intrigas, que se formam entre os passageiros e a tripulação, com os naturaes episodios da vida de bordo, formam o fundo desses romances, em que sempre predomina o amor, interpretado já sem a ingenuidade dos lyricos e da maiór parte dos romancistas da epoca, mas já com o scepticismo, que a experiencia das viagens e observação tinham feito nascer no auctor. Esse fundo é duma inverosimilhança maxima, todo urdido de maravilhoso romanesco. Como processos, usa só os dialogos e a exposição. Valôr litterario não o têm esses pequenos romances, nem pelo estylo, nem pela acção, nem pela composição, nem pelo poder descriptivo e emocional. Despertam a curiosidade por serem uma forma rara do romance e pelo exotismo, de que são representantes unicos no romantismo. Na exposição, o auctor incluiu frequentes digressões sobre assumptos coevos, absolutamente estranhos ao fio do romance, taes como o seu pensar acêrca da escravatura, da administração colonial, da direcção naval, dos castigos corporaes e da politica.

Pela ligeira apresentação destes principaes caracteres dos seus *Romances maritimos*, se vê que, exceptuando a preferencia de assumpto decorrido a bordo, de mistura com os accidentes da vida maritima, Bordalo nenhum progresso realisou no romance. Só a circunstancia da originalidade

(1) Tomo I, pag. 119.

lhe dá direito a figurar numa historia litteraria, que procure ser completa.

Das suas descripções de viagens noutro capitulo nos occuparemos [1].

JULIO DINIZ

Joaquim Guilherme Gomes Coelho, litterariamente conhecido pelo pseudonymo de Julio Diniz, nasceu no Porto a 14 de novembro de 1839. Filho duma senhora tuberculosa, o escriptor herdou bem como seus irmãos a predisposição para a molestia que o havia de victimar depois de lhe torturar a existencia. Muito dedicado ao trabalho, concluiu em 1856 os estudos preparatorios e entrou na Escola Medica do Porto, cujo curso terminou em 1861, defendendo uma these interessante: *Da importancia dos estudos meteorologicos para a medicina, e especialmente das suas applicações ao ramo operatorio.* Emquanto estudante encetou relações cordeaes com Soares de Passos, que teria contribuido para lhe despertar a vocação litteraria. No jornal portuense *Grinalda* e no *Jornal do Porto* publicou algumas poesias e os contos que vieram a constituir os *Serões de Provincia.* Em 1862 escreveu o romance *Uma familia inglesa.* Em 1863 quiz concorrer ao cargo de demonstrador da secção medica, que era um passo para realisar o seu desejo de optar pelo professorado e renunciar á clinica, mas a doença cruel agravou-se, obrigando-o a desistir e a descansar alguns meses em Ovar. Foi ahi, numa casa que ainda hoje se mostra, que elle escreveu o romance *As Pupillas do sr. Reitor*, que se publicou em 1866. Entrou para a Escola Medica

[1] V. Acêrca de Bordalo: *Jornal do Commercio*, Rodrigues Cordeiro, 5-6.o — 1861. *Revista Contemporanea*, Rebello da Silva, tomo II, pag. 535-548. *Folhetim dum marinheiro*, Ribeiro Vianna, pag. 177-194, 1870.

em 1866 como demonstrador, subindo a professor no anno seguinte. Em 1868 publicou a *Morgadinha dos Cannaviaes.* A doença perseguia-o; o inverno de 1869 passou-o em Lisboa, esperando algum allivio do clima benigno da capital, mas não obtendo resultado passou á Madeira, donde regressou um pouco mais alliviado. Ainda voltou duas vezes á Madeira. Durante essas estadas, escreveu os *Fidalgos da Casa Mourisca.* Mas a doença proseguia implacavelmente, victimando-o em 1871, com 32 annos.

Alma duma ternura feminil, duma bondade generosa, Julio Diniz soube prestar á melancholia propria da sua doença um aspecto differente do pessimismo oppressivo do seu confrade Soares de Passos, duma tristeza serena, dum optimismo, um poder de tolerancia e de sympathia, que só os infinitamente bons attingem. A sua vida passou-a na meditação recolhida do soffrimento e na idealisação artistica, na construcção dessa pequena obra, tão original. Não foi um sentimental, mas foi um homem de sentimento, dentro dos limites consentidos ao moralista de estrictos principios reguladores. Fugindo á convivencia ruidosa, isolou-se, mas não abdicou da observação, antes a exerceu melhor como espectador do que como comparsa. Depois a sua educação scientifica afinára-lhe o instincto observador, dando-lhe paciencia e impassibilidade; paciencia para seguir a analyse até ás mais minuciosas particularidades, impassibilidade para avançar a passos largos para o objectivismo, que seria designio principal dos realistas. Não se apaixonou pelas personagens, commentando-as na propria obra, como leitor, mas tambem não conseguiu a serena indifferença de quem reproduz sem avaliar; na propria escolha dos themas, na propria reconstituição psychologica das personagens, na propria intenção da obra se expressam as suas preferencias. Pelo processo — analyse minuciosa — foi um poderoso elemento de transição para o realismo; pelo espirito da obra, reflexo fiel do seu caracter, foi um romantico. Além do seu

pendor natural, duas influencias mestras contribuiram para a sua formação litteraria: a convivencia com Soares de Passos e a leitura dos auctores ingleses. Correspondentemente duas são tambem as faces da sua pequena obra; a do poeta e a do romancista, a segunda das quaes vamos delinear nas suas feições principaes.

Os *Serões de Provincia* são cinco contos de extensão variavel, que têm por objecto algum breve assumpto, que apesar de ser o thema occupa lugar muito secundario, quasi occulto em meio da profusão de pormenores accessorios e associados. Exceptuando o que se intitula *Apprehensões duma mãe*, todos os contos soffrem deste desequillibrio, desta desharmonia de composição. Era o romancista, que se affirmava por uma das suas particularidades, a de analyse particularista, que nestas peças iniciaes tem tambem uma forma inicial, que consiste em seguir passo a passo as personagens, momento a momento a acção, explicando-nos todas as subitas mutações, todos os encontros das personagens, tudo nos dizendo, nada nos deixando a interpretar. Por esta forma, a ordenação das partes duma obra deixa de ser uma arte; passa a ser um trabalho de probidade narrativa e chronologica.

Os themas são casos da vida encarada por uma alma, que a cobre da sua bondade; *Justiça de Sua Magestade* é a reparação duma falta leviana, a dentro das normas da justiça e da sã moralidade; *Apprehensões duma mãe* contem a demonstração da ternura maternal, na forma mais delicada e intelligente; *O espolio do sr. Cypriano* é a contraposição da ingenuidade ignorante e desinteressada á avareza; *Os Novelos da tia Philomela* contam o nobre espirito de renuncia duma mãe perante os desvarios duma filha querida; e finalmente *Uma flor d'entre o gelo* a sinceridade dum tardio amôr, que leva a loucura a um espirito sereno e reflectido. Agitam estes entrechos personagens medianas, de caracter adequado, duma calma bondosa. Fóra da craveira commum.

só o dr. Jacob Granada, protagonista do conto, *Uma flor d'entre o gelo*, sorumbatico, rude e dominador, mas que vem a succumbir a uma manifestação moral bem commum, a do amor; fóra da nossa sympathia, só o avaro Cypriano.

Na *Familia Inglesa*, de 1862, affirmou-se o romancista nitidamente caracterisado com uma individualidade propria.

Julio Diniz era versado em litteratura inglesa e della tomára o amôr da probidade exhaustiva da descripção, da accumulação de pormenores. Poderia, a um primeiro exame, attribuir-se esta particularidade ao estudo de Balzac — o analysta por excellencia — mas outras circunstancias vêm invalidar essa explicação. É que esse gosto do pormenor descriptivo e narrativo não vem só, como fim procurado, antes o acompanham outros attributos, que Balzac não puderia suggerir, como a predilecção dos typos communs e medianos e a intenção moralista. Estes só podiam provir dos romancistas ingleses, que cuidadosamente lêra. Que é Julio Diniz um escriptor com grandes analogias com alguns dos caractéres essenciaes dos escriptores ingleses provam-no o favor e sympathia com que os leitores daquella nacionalidade fazem a sua leitura.

No romance, *Uma Familia Inglesa*, narra Julio Diniz um episodio bem commum da vida quotidiana, a historia dum casamento. Decorre a acção sómente entre duas familias, Manuel Quintino com sua filha, dum lado; Mr. Whitestone com seus filhos, doutro. No desenvolvimento dessa acção ha *acasos* adequados e artificios litterarios e ha subitas inspirações, salvadoras como o *deus ex machina* das velhas tragedias, mas artificios e verosimilhanças tudo decorre tão logicamente ligado e tão pormenorisadamente descripto que a historia tão commum duma paixão toma originalidade e interesse, e o que é trivial dramatisa-se, torna-se merecidamente thema dum longo romance. E como o faz Julio Diniz? Descreve o scenario? Descreve-nos os cara-

cteres das personagens? Diz-nos miudamente tudo que vae succedendo? Faz de tudo isso um pouco, mas faz principalmente o seguinte: explica-nos o funcionamento psychologico de todos os caractéres que intervêm na acção. O romance é a explicação psychologica da formação do amor de Cecilia e Carlos. E tudo mostra como foi este o principal cuidado do romancista. Elle não quiz propriamente fazer syntheses, não pretendeu reconstituir-nos em blóco os caractéres das personagens; quiz-nos fazer assistir ás reacções que esses caractéres oppunham ao desenvolvimento do thema e á influencia deste sobre aquelles. Demonstremos.

Os primeiros quinze capitulos são uma methodica preparação; nelles nos conta Julio Diniz tudo que diz respeito á familia inglesa, desde a situação da sua casa, aos habitos e predilecções litterarias, e o mesmo integral depoimento acerca de Manuel Quintino e Cecilia. Mr. Whitestone, Carlos e Jenny, por um lado, Manuel Quintino e Cecilia por outro são-nos descriptos com esse relevo porque são elles que agitam a acção. De Antonia, creada, pouco nos diz e José Fortunato é summariamente individualisado numa passagem breve mas incisiva [1]. E não se contenta em affirmar esta ou aquella qualidade moral, exemplifica-a. Cecilia, falando, costumava manifestar uma volubilidade que se comprazia no contraste, narrando um episodio triste intercalava-lhe uma observação picaresca, e inversamente; pois Julio Diniz exemplifica logo a seguir [2]. Mr. Whitestone possuia um repertorio de anecdoctas que repetia adequadamente, obedecendo ao fatalismo da associação de idéas; pois Julio Diniz pacientemente exemplificou essa particularidade [3]. Quando Cecilia se mostra abatida, como

[1] Pag. 127, ed. da *Editora*.
[2] Cap. XI.
[3] Cap. XV.

em principio de doença, o seu estado é a continua preoccupação de Manuel Quintino, e a esse pensamento unico conduzem todas as divagações: pois Julio Diniz longamente o exemplifica no capitulo XX. A proposito da concentração de espirito de Carlos, a seguir a episodios de vulto, affirma: «Olhae por cima do hombro do homem absorvido em graves pensamentos, cuja mão move ao acaso a penna sobre uma folha de papel: entre muita coisa insignificante é raro que uma ou outra palavra, um ou outro signal não symbolise, não denuncie a idéa dominante, que o possue» ([1]). E logo a seguir o exemplifica. E assim a *Familia inglesa* é uma obra de analyse paciente e minuciosa. Dá-nos quasi sómente analyse psychologica, mas tão intensa e esclarecedora que só por ella a nossa imaginação concebe um scenario idoneo, concretisa, sem grandes descripções, tudo que rodearia esses caracteres. A descripção dos typos moraes, que se agitam na Praça commercial, é desse genero um flagrante exemplo e uma obra prima ([2]).

E, por esse modo, uma trivialidade — o casamento de Cecilia e Carlos — dá, sem esforço, sem protelação monotona e á sobreposse, objecto a scenas tão variadas, como as que se succedem no romance, tempestades domesticas, abnegações, mal-entendidos, intervenções sacrificadoras. A grande alma do artista comprazia-se em lançar como protagonistas de scenas violentas caractéres de summa elevação. Que coração melhor que o de Carlos, e que coração mais injustamente julgado? Um condão especial possuia Julio Diniz: extrair recursos de sentimento e de arte de episodios communs e apparentemente sem influencia determinante. É disso um exemplo o capitulo, em que narra a morte da velha Kate, a pobre louca. Carlos indispuséra-se com o pae, para não faltar ao serão amistoso em casa de Manuel Quin-

([1]) Pag. 168.
([2]) Cap. VIII.

tino, Cecilia esperava-o e elle cuidadosamente se vestira, com um apuro de quem queria agradar á mulher amada, e afinal, elegantemente paramentado, passa a noite junto da velha, que lhe morre nos braços. E dessa abnegação vêm a resultar complicações de decisiva influencia no seguimento da acção.

Pela obra, derramado desigualmente ha um humorismo frio, de quem sorri com bondade, com uma ironia, que não caricatura, apenas sorridentemente aponta deficiencias. Todas as personagens são a encarnação da rigidez de principios ou da bondade. As secundarias, como Antonia e José Fortunato, deixou-as o romancista condemnar pela propria insignificancia e mesquinhez. Admittiu-as constrangido, por necessidade, para logo as repudiar.

Cecilia e Jenny inauguram a galeria de insinuantes typos femininos da sua obra e em confronto de contrastes; a mulher de sentimento, que existe para amar e a mulher de serena reflexão que se sacrifica e que inspiradoramente intervem com a sua abnegação. E esta preferencia pelas personagens boas e este dualismo nos typos femininos persistem nos romances subsequentes.

Seguiram-se os romances campezinos: em 1867, as *Pupillas do sr. Reitor;* em 1868, a *Morgadinha dos Cannaviaes,* em 1871. os *Fidalgos da Casa Mourisca.*

Estes romances já não são obra de analyse, mas chronicas pittorescas do viver de aldeia, considerado através do prisma romantico, que o idealisava. Augmenta o interesse descriptivo e a abundancia de curiosidades e pormenores do viver provinciano, mas diminue o valor litterario. Em todos três se manifesta claro o proposito de moralisar e fazer a apologia do viver de aldeia: nas *Pupillas*, Daniel, irrequieto e leviano, envereda pelo caminho da honesta sisudez; na *Morgadinha*, Henrique de Sousellas, um entediado da vida das cidades, encontra a paz e a felicidade na aldeia e na organisação duma familia; nos *Fidalgos*, Mauricio

estouvado, é tambem reconduzido á verdadeira norma de vida. E em todos três os factores predominantes dessa transformação foram o amor e a conformação ao viver campezino, variem embora as circunstancias dependentes do entrecho de cada um delles.

Sendo narrações, que têm por fim conduzir a um desenlace préviamente estabelecido, esses romances têm por objecto principal o proprio entrecho nas suas varias partes, episodios, descripções, etc., e por isso o auctor nelles encorporou todas as scenas de vida campestre e todos os typos caracteristicos. Psychologia não pretendeu fazê-la; as personagens, pela maiór parte, posto que coherentes, carecem de individualidade especifica. A sua breve psychologia friza-se nos contrastes, entre os caracteres que Julio Diniz queria morigerar e aquelles que já constituiam o modelo, o escopo que os outros deviam ter em vista. Deste processo — em que se cifra quasi todo o estudo psychologico dos romanticos — são os três romances campezinos de Julio Diniz exemplos muito concludentes. Os seus protagonistas e figurantes principaes são uma galeria de contrastes. Margarida e Clara, Pedro e Daniel nas *Pupillas;* Augusto e Henrique de Sousellas, Christina e Magdalena, na *Morgadinha;* Jorge e Mauricio, Bertha e Gabriella nos *Fidalgos*.

Todos estes romances nasceram duma visão bondosa, ainda que illusoria, do viver das aldeias e todos o reproduzem como um quadro de paz tranquilla e de virtude pouco ruidosa. Se nós procurassemos na obra de arte só a verdade rasteira, mesquinhamente reproduzida, com uma fidelidade photographica, teriamos de engeitar estes romances por serem uma formosa falsidade. Mas nós devemos buscar a verdade ideal, a verdade artistica e a belleza emocional e essas dão-no-las os romances de Julio Diniz. Dão-nos verdade porque reflectem a constituição mental dum artista, que soube expressar com elevado brilho presumpção determinada sobre o viver rustico e que transportou com origi-

nalidade a visão romantica, de tédio e de melancholia, a um rincão inexplorado, como foi o romance campezino, e que, alma terna e duma delicadeza subtil, coloriu esse tedio e essa melancholia dum tom pessoal, que de morbido tornou esse estado de espirito bemfazejo. Os romances rusticos de Julio Diniz são implicitamente a execução artistica dum sentimento geral do seu tempo, o da opção pelo retiro da natureza. E se elle assim exprimiu sincéramente o seu estado de alma — que não era destituido de interesse por possuir originalidade — e fielmente o estado d'alma dos contemporaneos, não fez obra de verdade? Mas os seus romances, sempre reeditados e amoravelmente lidos, são thesouros inesgotaveis de emoção artistica, de belleza, o seu sentimento communica-se, e nós vibramos com Julio Diniz, o que significa que traduziram não só fielmente a verdade acima enunciada, mas eloquentemente.

Ha nesses romances — como em todas as obras que nasceram duma forte convicção, bem sentida — frequentes laivos de ingenuidade, que offendem o nosso scepticismo moderno; mesmo nas caricaturas se mantêm elles porque numas percebe-se que Julio Diniz não gargalhava, apenas sorria com sympathia desses typos desenhados com tanta bonhomia, e noutras ha apenas falsidade, a necessaria falsidade para completar um quadro, que tambem não era absolutamente verdadeiro.

No romantismo português, nenhum escriptor nos deixou exposta a sua concepção de vida, por uma forma tão integral e harmonica, como Julio Diniz, e se litterariamente essa concepção motivou uma obra formosa e original, moralmente regeu uma vida de doloroso soffrimento e duma pureza infantil.

CAPITULO VII

O THEATRO

A historia e o theatro mereceram deferente attenção do Estado, durante o periodo romantico. Mas emquanto as providencias de protecção dos estudos historicos eram sem plano, as que o poder central concedeu ao theatro claramente manifestavam o proposito de restaurar esse genero.

Em todas as litteraturas, a par do lyrismo e do romance historico, uma grande actividade se desenvolveu nesse genero, de tão bellos recursos e um dos mais difficeis, a ser possivel estabelecer uma hierarchia de complexidades, dentro dos generos. Em França, Victor Hugo, Musset, Vigny, Dumas, Delavigne e Scribe, em Espanha, Martinez de la Rosa, o duque de Rivas, e Zorilla, já ao tempo das primeiras diligencias envidadas em Portugal, tinham voga e favor publico. Mas em Portugal, alêm da corrente litteraria, que comprehendia a transformação do theatro, uma circunstancia occasional favoreceu esse proposito. E foi ella a reedição das obras de Gil Vicente, em Hamburgo em 1834, por Gomes Monteiro e Barreto Feio, exilados politicos. O fundador do theatro nacional tinha quasi esquecido. As suas obras publicadas posthumamente, em 1562, foram reeditadas, com as emendas e mutilações impostas pelo Santo Officio, em 1585. Depois, prohibida a sua circulação, quasi se obliterou a sua lembrança. De sorte que a publica-

ção de 1834, feita sobre um manuscripto da Universidade de Goettingue, veio revelar que o theatro português tinha um grande nome na pessoa do seu fundador, e as diligencias, que se viéram a empregar, tomaram o caracter duma restauração. E completo foi esse plano de restauração, dirigido por Garrett.

Suppunha a dictadura setembrista que representava o verdadeiro espirito da revolução e as verdadeiras aspirações progressivas da nacionalidade. Por isso, Passos Manuel desenvolveu no seu curto governo uma febril actividade innovadora. Tambem ao theatro deu elle impulso inicial sollicitando de Garrett que lhe apresentasse um plano para a fundação dum theatro nacional. Apresentou Garrett o seu relatorio, e dos seus alvitres, modificados pelas circunstancias supervenientes, nasceram todas as providencias que se succederam. Logo em 1836 se cria a Inspecção Geral dos Theatros e se reforma o Conservatorio de Musica, criado em 1835, juntando-se-lhe uma Escola de Arte Dramatica. Pelo regulamento, redigido por Garrett, estabelecia-se a publicação das *Memorias*, que eram dissertações sobre problemas da arte dramatica ou pareceres sobre obras dramaticas, bem como a duma *Revista* e dum *Repertorio* que não chegaram a apparecer. A construcção do edificio dum theatro nacional, pela despeza que determinava, atravessou varias vicissitudes, só se tendo obtido o actual edificio em 1846, anno em que foi solemnemente inaugurado com a peça *Alvaro Gonçalves o Magriço*, escolhida por concurso. Só no anno seguinte foi decretado um subsidio de 6:000$000 e se publicaram os regulamentos do palco e da escolha das obras apresentadas. Até então fôra o theatro da Rua dos Condes o centro da vida dramatica portuguesa: alli se representaram as primeiras peças de Garrett, Cascaes, Mendes Leal, alli se verificaram os exitos extrondosos, de que a sociedade romantica longo tempo conservou uma grata recordação.

Estas e outras providencias criaram á arte dramatica uma atmosphera favoravel. Uma escola de preparação de actores, que nos actores franceses contractados tinham os seus modelos vivos; a dignificação dessa profissão por meio de considerações publicas e condecorações; uma academia de eruditos e criticos; um edificio proprio; uma assistencia permanente por meio do subsidio e da Inspecção Geral dos theatros; o exemplo das peças de Garrett; todas estas circunstancias tornaram, pela solicitação que produziam, possivel o apparecimento do theatro, nos seus tres elementos fundamentaes: auctores, actores e publico [1].

O movimento communicou-se a outros theatros e a outras cidades, mas sem variantes dignas de menção.

No Porto instituiu-se tambem um jury dramatico, porque o theatro de S. João, como theatro considerado de 1.ª ordem ficava sujeito á legislação vigente. Em Coimbra, por iniciativa de José Freire de Serpa Pimentel, fundou-se a Nova Academia Dramatica.

Seguiu-se uma productividade febril, que contrastava flagrantemente com a inanidade de três seculos. Quasi todos os escriptores déram a sua contribuição. Herculano não escapou ao contagio. O Conservatorio foi, durante algum tempo, a mais activa e prestigiosa das sociedades litterarias; o publico com o seu concurso dava um estimulo fecundo. Pela operosa attenção concedida aos generos dramaticos, póde bem considerar-se essa epoca, como uma epoca de creação; creou-se uma litteratura dramatica, desenvolveu-se o gosto publico. Porêm, como em todas as litteraturas succedeu, o theatro romantico foi duma extrema inferioridade, porque a propria indole do romantismo era antagonica da

[1] **Sobre as origens do theatro romantico, na parte de protecção official, v.** ***Memorias biographicas,*** Gomes de Amorim, tomo 2.º; ***Historia dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos de Portugal,*** José Silvestre Ribeiro, tomo 6.º; ***Collecção de decretos e regulamentos sobre a inspecção e regimen dos theatros,*** **Imprensa Nacional, 1856.**

indole dos generos dramaticos. Compraziam-se os romanticos no exercicio liberrimo da imaginação e na expansiva confissão do seu intimo modo de pensar e sentir, e sendo assim tão phantasiosos e tão subjectivos, como poderiam elles com exito cultivar generos, para os quaes a objectividade e a observação, reflectidas e serenas, são os attributos mais requeridos?

Toda a vasta e complicada regulamentação classica ruiu: não mais se verificaria a regra mestra do theatro classico, a das unidades, não mais se evitaria o derramamento do sangue em scena. A variação dos lugares, a duração e o enredado da acção serão tão grandes quanto o pedirem a romanesca imaginação do escriptor. Em algumas peças, a vida aventureira dos heroes transportar-nos-ha ás mais longinquas paragens, e nas breves horas do espectaculo, percorreremos pela imaginação todo o roteiro duma vida vagabunda; presencearemos o envelhecer do protagonista moço no principio da peça, e difficilmente seguiremos o fio do entrecho no complicado e retorcido da intriga, na sequencia dos episodios. E esta complicação crescerá com a pretensão de *côr local*. A historia tornando-se objecto de theatro, não já fornecendo só o quadro a themas de todos os tempos, como na tragedia francesa, mas sendo o fim unico procurado, ainda mais inobservavel veio tornar a regra da unidade de acção. Para que o publico assistisse a uma integral resurreição do passado, era necessario descrever muito, e os dramaturgos historicos não fizeram senão descrever. Primeiramente, escolhiam um episodio historico, bem local, ou bem restrictamente duma epoca; depois pelo scenario, pelo trajo, pelo mobiliario, pelo estylo, por esclarecimentos dispersos pelos dialogos e por accumulação de episodios pittorescos estabeleciam uma convergencia de effeitos, que se algumas vezes conseguia transmittir uma impressão dos tempos idos, da sua differença especifica, nunca se attingia impunemente, era sempre á custa duma crescente deturpação do

drama. Os dramas historicos tornaram-se assim romances ditos, em que das varias partes de composição do romance, uma só se verificava, o dialogo.

Como o romantismo e a legislação reformadora do liberalismo coincidem, necessariamente os escriptores tornar-se-hiam reflexo das preoccupações da sociedade, para que escreviam. E fizeram peças de these, sempre apologias do liberalismo. Tal peça mostra a injustiça da instituição do morgadio, tal outra a inconsistencia do preconceito aristocratico e a superioridade do merecimento individual, independente de origens.

Mas o amor, thema obrigado, não podia ser esquecido, e dá motivo ás peças de paixão. Finalmente a eterna necessidade de desopilar e a propria caricatura do theatro contemporaneo determinam o desenvolvimento da comedia.

Theatro historico, theatro de these, theatro amoroso e theatro comico são as formas principaes dos generos dramaticos do romantismo português, formas que por vezes se combinam numa mesma peça. Uma outra forma, o theatro religioso, só foi representada por um unico auctor, Braz Martins.

Em todas estas cambiantes do theatro romantico, se evidencía a deficiencia de observação psychologica, de sobriedade na composição, o exaggero de attitudes, gestos, de opiniões e sentimentos, em todos se denuncía a obstinada preoccupação do horrivel, do sinistro. Abundam as conspirações, as traições, os envenenamentos, as tysicas, os suicidios, as paixões irresistiveis, as noites tempestuosas, os lugubres subterraneos, os carceres horrendos, grandes dedicações e generosidades, e grandes atrocidades, sempre o contraste, em que se cifra toda a psychologia dos romanticos.

O theatro romantico destruiu o theatro classico e criou uma litteratura dramatica, abundante e revolucionaria, que não o substituiu. E quando alguma peça de merito preva-

leceu, era classica, como peremptoriamente affirmaram M. Brandes e Brunetiére e nós verificámos no *Frei Luiz de Sousa.*

M. Brandes, estudando Victor Hugo, reconhece que o segredo dos seus triumphos dramaticos está na escolha de assumptos de fundo tragico. «Ainsi se retrouve au fond de tous les drames de Hugo la même conception tragique: (1)

. . . .

«Le drame romantique de Hugo est abstrait, clair, bien ordonné et déclamatoire comme une tragedie de Corneille» (2).

. . . .

«Dans Hugo, qui semble combattre Corneille, le grand tragique du XVII siècle, revient tout entier» (3).

Escreveu Brunetière, na mesma ordem de idéas: «Dans quelle mesure les romantiques ont-ils réalisé les exigences qu'ils s'imposaient aussi à eux-mêmes? C'est ce qu'il serait un peu long d'éxaminer en détail; mais si ce sont ici les résultats surtout qui nous importent, on peut dire en deux mots, que lorsqu'ils ont á peu près réussi, ce sont des tragédies qu'ils nous ont donné, et, quand ils ont échoué, ce sont alors, Messieurs, de simples mélodrames» (4).

As considerações de generalidade feitas nas paginas decorridas exemplificam-se na obra dos auctores mais applaudidos, Mendes Leal, Costa Cascaes, Andrade Corvo e Ernesto Biester. O drama historico vimo-lo já representado pelo seu epigone, Garrett; referiremos agora as outras formas.

(1) V. *L'École Romantique en France,* (trad. fr.) Paris, 1902, pag. 335.
(2) Idem, pag. 25.
(3) Ibidem.
(4) V. *Les Epoques du Thêatre Françàis,* pag. 355, ed. Hachelte.

Mendes Leal [1] estreou-se em 1839 com os *Dois Renegados*, peça que tem a especial significação de fundar o *dramalhão*, e que obteve um exito sensacional. Seguiram-se-lhe muitos outros dramas, uns de intenção historica, outros simplesmente com o proposito do terror romanesco. Pela abundancia das peças e pelos seus caracteres, é Mendes Leal o auctor melhor representante do gosto da epoca, o mais disvelado cultor do dramalhão. As peças historicas apenas têm de historico os nomes das personagens e as linhas geraes da acção; o desenvolvimento é romanesco. Os *Dois Renegados*, como a *Pobre das Ruinas*, como tantos outros são melodramas, em que os effeitos emocionantes, o sobresalto, o terror e a surpresa, são o alvo principal do dramaturgo, e em que, por vezes, uma canção fere a nota lyrica. Para os conseguir inventava-se uma acção maravilhosa, narrada em estylo todo tecido de tautologias, hyperboles, periphrases, longas tiradas declamatorias, em que evidentemente o auctor gosta de se ouvir. Uma exaggerada preoccupação litteraria caracterisa o estylo de Mendes Leal; por isso a expressão é imprecisa, carregada de imagens e dos lugares communs do lyrismo. Mais do que na pouca

[1] José da Silva Mendes Leal Junior nasceu em Lisboa, em 1818. Seu pae difficilmente podia occorrer ás necessidades duma familia numerosa, ensinando musica e tocando por casas particulares, mas desejoso de bem educar os filhos, destinava o futuro dramaturgo á vida ecclesiastica. Mendes Leal Junior ainda frequentou as aulas em S. Vicente de Fóra, mas abandonou-as em aberta rebellião com a vontade paterna, donde nasceu a incompatibilidade que o obrigou a abandonar o lar familiar. Atravessou um periodo de grandes difficuldades. Em 1836 obteve o lugar de official honorario da Bibliotheca Nacional de Lisboa, em 1837 publicava os seus primeiros versos e em 1839 estreava-se como dramaturgo. Como politico, seguiu o partido cartista e foi redactor da *Restauração da Carta*, orgão partidario. Em 1846 foi secretario geral do districto de Vianna do Castello, em 1848 secretario do Conservatorio, em 1850 bibliothecario-mór, em 1851 deputado pela primeira vez, em 1862 ministro da marinha, em 1870 dos negocios estrangeiros, depois ministro em Madrid e em Paris. Morreu em 1886. Esta vida tão variada de occupações politicas e burocraticas não o distraiu da carreira litteraria, sendo até de admirar a sua fecundidade para o theatro. Escreveu trinta e cinco peças, das quaes foram impressas 28. V. *Mendes Leal Junior*, Brito Aranha, ed. do *Diario de Noticias*.

probidade com que tomava um thema historico, sem o estudar, confiando na sua facilidade quasi improvisadora, se revela no estylo a pouca exactidão e pouca gravidade, com que Mendes Leal considerava o theatro.

Vejamos algumas passagens da *Pobre das Ruinas:*

LEONOR

«Sim, sim, meu pae... é isso... é o ciume que eu sinto aqui *(mão no peito)* que me escalda, que me devora, que me mata!» [1]

D. FERNANDO

«Onde estaveis vós, D. Nuno, quando eu cruzava os palmares do Oriente por entre cem nações inimigas? Onde estaveis vós, D. Nuno, quando nas aguas do mar quatro galés portuguesas, em peleja de um contra cem, vogavam direitas sobre cincoenta velas dos infieis? Onde estaveis vós, D. Nuno, quando um simples Adail, seguido de poucas lanças ia bater com os punhos da sua espada ás portas duma cidade, como Fez, ou arremessar o seu guante ao coração de um imperio como Marrocos?... Dizei, onde estaveis emquanto eu, soldado novel, discipulo attento daquelles heroicos mestres, dormia o somno da infancia acalentado pelo som das bombardas de Gôa e Chaul, e aprendia o mistér da guerra em Tanger e Mazagão? Dizei, dizei, finalmente, onde estaveis, emquanto eu, vassallo fiel, nas desgraçadas campinas d'Alcacer-Quibir com o senhor Rei D. Sebastião — em Alcantara e Coimbra com D. Antonio, em tres grandes batalhas mallogradas, me cobria de cicatrizes, derramando o meu sangue pela gloria ou liberdade da patria? Nem nascido ereis ainda, mancebo... nem ainda

[1] Pag. 9.

vossos paes cuidavam em cingir-vos, sobre sedas perfumadas, uma espada para enfeite ... (¹).»

ABUMELECK

«Tens razão. Na tua idade as paixões manifestam-se pelo perfume como as flores, pelo brilho como o fogo. Não se sabe ainda nem mandar o coração como um escravo, nem retalhá-lo como um cadaver, nem suffocá-lo no peito, como a panthera no covil. — Não se sabe, não se póde saber o que é trazer *(mão no peito)* aqui os escarceus dum mar tempestuoso, e aqui *(indica o rosto)* a serenidade e o socego dum limpido céu (²).»

As scenas violentas são um arranjo para darem pretexto ao estylo declamatorio. Garrett que vira a sua iniciativa seguir um mau caminho, suppunha elle, seguir o que as circunstancias impunham forçosamente, suppomos nós, parodiou este estylo na comedia, *Falar verdade a mentir*, na seguinte passagem graciosa, duma subtil ironia:

«*Joaquina*. — E você, vamos a saber, você tem sido constante, fiel?...

José Felix. — Horrivelmente fiel! Maldição, Joaquina, maldição!...

Joaquina. — Que diz elle?

José Felix. — Se tu vens da... da provincia não. Não, Joaquina, tu vens da cidade eterna... Virás. Maldição eterna sobre quem o duvidar! Mas vens, vens d'onde ainda se não sabe a lingua das romanticas paixões, dos sentimentos copiados do nú da natureza como nós cá a temos na rua dos Condes, e nos folhetins das folhas publicas, que são o orgam da opinião incommensuravel dos seculos.

(¹) Pag. 15.
(²) Pag. 58.

Joaquina — Se te eu entendo . . .

José Felix — Ah! tu não entendes? Bem, Joaquina, bem: Nem eu: nem ninguem. A moda é esta. Deixa: em tu estando aqui oito dias, ficarás mais perfeita do que eu; porque a tua alma de mulher é feita para comprehender o meu coração de homem. E então, vês tu, oh Joaquina, anjo, mulher, sôpro, sylpho, demonio! eu amo-te, amo-te, porque. . .

Joaquina — Cruzes!

José Felix — Não me interrompas, não me interrompas, deixa ir. Sylpho, anjo, sôpro, mulher! amo-te, porque o meu coração está em braza, e tenho umas veias, e estas veias . . . têm umas arterias . . . e estas arterias têm . . . não têm . . . as arterias não têm nada; mas batem, batem como os sinos que dobram pelo finado na hora do passamento, que é morrer, morrer, morrer . . . Oh Joaquina, morrer! E que é a morte? É a vida que cae nos abysmos estrepitosos da eternidade, que é, que é . . .

Joaquina — Isto é comedia, ou tu estás a mangar commigo?

José Felix — Isto é o drama das paixões, que o sentimento, a verdade . . .» (1)

Como Mendes Leal não pretendia analysar, mas simplesmente narrar enredos sensacionaes, o assumpto das suas peças é vastissimo — e repetimos ainda — duma inverosimilhança que attinge o phantastico; os episodios succedem-se precipitadamente, sem logica, nem o mais pequeno vislumbre de naturalidade. No prologo da *Pobre das Ruinas*, um marido abandona o lar, a esposa endoidece, um comparsa é assassinado, e no primeiro acto o pae da louca, grande fidalgo, tornou-se o chefe duma companha de pescadores da Ericeira, e a louca vagabundeia mendigando . . . Estes caracteres, com intensidade variavel, repetem-se em todas as peças de Mendes Leal.

(1) Pag. 4, ed. de 1904.

Costa Cascaes, começou em 1841 a sua carreira dramatica, durante a qual escreveu treze peças, dramas e comedias [1]. Conservou a mesma combinação do thema historico e do romanesco, mas com menos intensidade; menos extravagancias na acção e menos artificios no estylo. A propria personalidade de Cascaes, o seu patriotismo intransigente, a sua imaginação pouco exaltada contribuiram para reduzir a umas proporções menos insensatas os defeitos proprios do theatro do romantismo. Fazendo do theatro um conceito errado, que o approximava do romance, delle se serviu para apresentar e propagandear os costumes nacionaes, e nesse sentido fez peças de descripções pittorescas, como *Giraldo sem sabor ou a noite de Santo Antonio na Praça da Figueira*, *o Alcaide de Faro* e a *Inauguração da estatua equestre* [2]. A sua obstinação em escolher themas nacionaes, caracteristicamente populares, e o seu patriotismo intransigente facilitaram a voga das suas peças.

Andrade Corvo [3], revelou no drama, como no romance, um cuidadoso empenho em bem organisar a obra.

Ernesto Biester [4], desde 1853 continuou o drama contemporaneo, sem obter exito, na escala dos valores litterarios, ainda que grangeando sympathias do publico.

(1) Joaquim da Costa Cascaes, nasceu em Lisboa, em 1815 e seguiu a vida militar, em que attingiu o posto de general. Foi professor no Collegio Militar e na Escola do Exercito. Morreu em 1898. As suas obras foram compiladas em 1904. V. *Theatro* de J. Costa Cascaes, 6 vol. ed. da *Empresa de Historia de Portugal*, com um estudo critico de Maximiliano de Azevedo.

(2) Esta peça não chegou a ser representada e só posthumamente foi publicada.

(3) João de Andrade Corvo, nasceu em Torres Novas em 1824. Seguiu a carreira de engenheiro militar, em que attingiu o posto de coronel. Em 1844, entrou para o professorado da Escola Polytechnica e posteriormente para o do Instituto Agricola. Foi pela primeira vez eleito deputado em 1865 e entrou no governo em 1866, como ministro das obras publicas. Varias vezes tornou ao governo e numerosas comissões politicas lhe foram confiadas. Morreu em 1890. Para o theatro escreveu: *D. Maria Telles*, *Um conto ao serão*, *O Astrologo*, *O Alliciador*, *Nem tudo que luz é ouro*.

(4) Ernesto Biester, nasceu em Lisboa em 1829 e morreu em 1880. Escreveu grande numero de peças e fez algumas traducções e adaptações.

José Maria Braz Martins ([1]), tentou o drama religioso, considerando-o como descripção oral de assumptos religiosos.

Exceptuando as peças de Garrett, pela habilidosa urdidura dramatica, e sobre todo o theatro romantico, o *Frei Luiz de Sousa*, pelo seu valor absoluto, nenhuma peça merece estudo individual, como tambem nenhum auctor conquistou a posteridade pelo cultivo deste genero. Como em todas as litteraturas, o theatro romantico é abundante e insignificante.

([1]) José Maria de Braz Martins foi auctor e actor dramatico. Nasceu em Lisboa em 1823 e morreu em 1872. Escreveu dois dramas religiosos *Gabriel e Lusbel* ou o *Thaumaturgo*, popularisado com o nome de *Milagres de Santo Antonio*, e o *Evangelho em acção*, que deu motivo a polemicas. Como resposta ás censuras a este drama, publicou em 1870 um opusculo com titulo analogo.

CAPITULO VIII

A HISTORIA

Contra o que era de esperar num periodo litterario, em que o gosto pelos estudos historicos foi uma das principaes caracteristicas, a historia não é dos generos melhor representados, quanto a productividade bibliographica e quanto á qualidade da sua representação. Depois de Herculano só um historiador de envergadura posssuiu o romantismo, que foi Latino Coelho. E, posto que o fundador da historia romantica fosse um historiador das luctas politicas e das instituições medievaes, os auctores que se lhe seguiram preferiram para os seus estudos os seculos XVII, XVIII e XIX, sendo necessario transpôr os limites chronologicos do romantismo para encontrar novos historiadores da idade media, como muito posteriormente Costa Lobo e o sr. Gama Barros.

Durante esse lapso de tempo, em que principalmente cultivaram os estudos historicos [1], além de Herculano, o visconde de Santarem, Luz Soriano, Mendes Leal, Rebello da Silva e Latino Coelho, o Estado protegeu esse genero de estudos, não com um plano de methodicas medidas, como fez para o theatro, por inspiração de Garrett, mas com uma benevolencia que é justo não esquecer. Se por

[1] Referimo-nos aos que fizeram grandes construcções historicas.

occasião do apparecimento do 1.º volume da *Historia de Portugal*, de Herculano, que provocou tão rudes ataques do tradicionalismo, o governo manteve uma attitude de indifferença, abandonou-a logo que o assumpto perdeu o melindre politico, que tornava inconveniente a protecção. Depois essa protecção foi evidente, já facilitando as publicações academicas, como o *Quadro Elementar das relações politicas e diplomaticas de Portugal com as diversas potencias*, o *Corpo Diplomatico Português*, *Portugaliae monumenta historica*, *Ineditos da historia portuguesa*, etc., já estipendiando auctores, Rebello, Luz Soriano, Latino Coelho e Bordalo; já criando o ensino superior da historia.

Um dos auctores, que aproveitaram essa protecção, foi Luz Soriano, auctor duma vasta obra, com cuja referencia abrimos esta resumida galeria.

LUZ SORIANO

A maior parte da obra de Luz Soriano [1], a que versa historia contemporanea, nasceu daquelle sentimento de vaidoso entono, em que ha um pouco de intolerancia dogmatica, que anima todos os regimens politicos novos e os leva a memorarem as revoluções e circunstancias historicas, de que nasceram, e a compararem-se com o passado, para

[1] Simão José da Luz Soriano nasceu em Lisboa em 1802. Foi educado na Casa Pia de Lisboa, a expensas da qual se diplomou em medicina. Em meio dos seus estudos a politica obrigou-o a emigrar em 1828, para Inglaterra. Reunindo-se ao exercito liberal, foi redactor da *Chronica da Terceira* e bateu-se no cerco do Porto. Depois do triumpho da causa liberal, foi nomeado para o ministerio do ultramar, onde prestou dedicados serviços e onde foi um efficaz auxiliar de Sá da Bandeira. No parlamento, como deputado por Angola, esclarece alguns assumptos coloniaes e pendencias diplomaticas motivadas pelas colonias. Muito modesto e sobrio na sua vida particular, conseguiu juntar uma pequena fortuna, só com os seus vencimentos do ministerio e com os rendimentos litterarios, parte da qual legou a instituições pias, entre ellas a que o educára. O legado mais importante foi o de trinta e cinco contos de reis para a construcção dum monumento a Affonso de Albuquerque. Morreu em 1891.

concluirem com uma apologia. Esta origem não é uma qualidade.

Em 1846 publicou-se o 1.º volume da *Historia do Cerco do Porto precedida d'uma extensa noticia sobre as differentes phases politicas da monarchia, desde os mais remotos tempos até ao anno de 1820, e d'este mesmo anno até ao começo do sobredito cerco*. Em 1849 appareceu o 2.º volume.

Por commissão official, escreveu a *Historia da Guerra civil e do estabelecimento do governo parlamentar em Portugal*, cuja publicação durou desde 1866 a 1884. Fóra desta especialidade de historia contemporanea, escreveu a *Historia do reinado de D. José e da administração do Marquez de Pombal*, 2 volumes publicados em 1867. Grande amigo de Sá da Bandeira, escreveu sobre elle 2 volumes biographicos, *A Vida do Marquez de Sá*.

Como cultor da historia contemporanea, Luz Soriano, se não teve larga envergadura de historiador, teve uma activa productividade. Mas como não tinha nenhuma capacidade de abstracção, nem espirito critico e philosophico, nem serena imparcialidade, apesar duma productividade tão abundante não exerceu influencia digna de menção. A sua obra é a dum paciente benedictino, dia a dia, compendiando factos, um a um os commentando com prolixidade fastidiosa. Escrevendo a *Historia do Cerco do Porto*, precedeu-a dum *Discurso Preliminar*, que alcança o tempo que decorre desde os lusitanos até á partida da expedição constitucional para o continente. Quantos seculos e civilisações a servirem de prefação a um episodio duma guerra civil, por seu turno um episodio duma historia nacional! A justificação que Luz Soriano apresenta de incluir no plano tanta materia, que lhe era rigorosamente estranha, tem alguma ingenuidade: quiz Luz Soriano instruir primeiramente o leitor das differentes phases politicas por que tem passado o paiz desde os mais remotos tempos até aos nossos dias, para que, «debaixo d'este ponto de

vista, mais adequadamente elle conheça a succesão das idéas e até mesmo a moral dos nossos antepassados, idéas que, depois de mais ou menos aperfeiçoadas pelo tempo, nos têm sido transmittidas pelos nossos paes e de que, por conseguinte, as nossas não são hoje mais do que um resultado, donde provem a conveniencia da investigação dos primordios daquillo que, politica e moralmente, nós mesmos somos, porque, emfim, no tempo e no espaço, tudo se toca e liga mutuamente...» ([1]).

Entrando propriamente no objecto da obra, o cêrco do Porto, descreve a cidade e faz a sua historia, ultrapassando os limites chronologicos da obra e narrando circunstanciadamente... a construcção do Palacio de Crystal, seu custo, etc.

Sá da Bandeira confiou de Luz Soriano o encargo, que estivéra anteriormente destinado a Costa Cascaes, de escrever a historia da guerra civil. Luz Soriano estabeleceu como limites as datas de 1877 a 1834, ou sejam o accesso de D. Maria I ao throno, em cujo reinado começaram as desintelligencias diplomaticas com a França, e a convenção de Evora-Monte. E como por contiguidade se associava este periodo ao governo revolucionario do Marquez de Pombal, escreveu tambem a sua historia. Comporta a *Historia da Guerra Civil* 17 volumes. Nella reproduz Luz Soriano o extenso e inopportuno *Discurso Preliminar*, já alludido. Em tres epocas dividiu a historia: a primeira alcança o reinado de D. Maria I, a segunda a guerra peninsular, e a terceira o estabelecimento do governo parlamentar.

Seria difficil organisar mais completa compilação de factos do mais differente significado, de pormenores e episodios. Mas nada mais fez Luz Soriano. Espirito analytico, na sua forma mais rudimentar, não soube descriminar em tal abundancia e confusão de factos as linhas geraes, para

([1]) *Historia do Cerco do Porto*, vol. I, pag. 7, ed. de 1889, Porto.

exclusivamente as seguir. Como historiava assumptos contemporaneos, em que figuravam personagens ainda vivas, e como nalguns dos acontecimentos referidos tomára parte, não pôde a obra deixar de suscitar reparos e protestos, nem o auctor pôde tambem guardar severa e impessoal frieza.

Uma obra, por esta forma organisada, pouco tem de obra litteraria, sendo como é, mesmo historicamente, muito incompleta. É forçoso, porêm, reconhecer que Luz Soriano foi no romantismo o nosso cultor mais dedicado e paciente da historia contemporanea (1).

REBELLO DA SILVA

Relegando os *Fastos da Igreja*, pelo seu exclusivo caracter de obra de estylo e não mencionando os *Apontamentos para a historia da conquista de Portugal por Filippe II*, cujas idéas foram depois encorporadas na sua principal obra, legou-nos Rebello as seguintes obras historicas:

D. João II e a nobreza (incompleta), 1857;

Historia de Portugal nos seculos XVII e XVIII (incompleta), 1860 e 1871;

Prefacios aos volumes IX, 1858; X, 1856; XI, 1869; XVI, 1858; XVII, 1859; XVIII, 1860; do *Quadro Elementar*, e aos I, 1862; II, 1865; III, 1868 e IV, 1870 do *Corpo Diplomatico* (2).

O estudo sobre *D. João II e a nobreza* foi a sua primeira obra historica, como se vê pela chronologia. Ficou

(1) Tem Luz Soriano um antecessor, na especialidade e na maneira do seu cultivo, em José Accurcio das Neves (1766-1834), auctor da *Historia geral da invasão dos franceses em Portugal*, 5 vol., Lisboa, 1810 e 1811 (incompleta).

(2) A ordem numerica dos volumes não corresponde a ordem chronologica do seu apparecimento, porque o seu primeiro director, o visconde de Santarem, passára do volume VIII ao XIV, para mais depressa chegar a secção 19.ª, em que se reproduziam os documentos das relações com a Inglaterra. Os volumes preteridos constituiram as secções 17.ª e 18.ª que tinham por objecto as relações com a Santa Sé e Italia.

incompleto esse trabalho, talvez porque a publicação, em que era inserido, *Annaes de Sciencias e Letras*, se suspendeu.

Mas, tal como está, é bastante concludente para o avaliarmos como estreia. Discipulo confessado de Herculano, passo a passo o segue, na parte que respeita ao systema tributario da idade media e aos bens da corôa, e claramente o confessa com insistencia: «Nas trevas de investigações tão distantes e tão penosas, seguimos a luz, que nos proporcionavam os trabalhos criticos e historicos de um escriptor, que nos honramos de prezar como amigo e como mestre quasi desde a puberdade: e seguros de não nos perdermos, emquanto acompanhassemos os seus passos, arriscámos algumas considerações, que seriam talvez accusadas de novidades temerarias, se não as cobrisse a auctoridade do profundo historiador, que nos restituiu com a sua physionomia propria a vida e as feições das primeiras epochas da monarchia portuguesa» (¹).

Mas seguindo a orientação historica, não seguia fielmente a orientação de Herculano, nem se propunha um plano methodico. Como romancista, que agora mesmo não deixava de ser, escolhia para seu estudo a figura de D. João II e a sua lucta com a nobreza, thema suggestivo pelo exaltado das paixões que se debatem e pela typica figura moral do monarcha, e escolhia tambem os seculos XVII e XVIII, pelos quaes já no romance manifestára especial preferencia. Não trouxe nenhuma concepção nova da historia, seguiu a de Herculano — é pelo menos o que póde inferir-se da sua obra, visto que nunca expôs o seu pensar, tão objectivamente como aquelle — mas ao realisar os seus trabalhos, cumpriu-a com manifesta inferioridade.

Podemos considerar que do criador ao seu principal discipulo, Rebello, a historia romantica decahia bastante. O equilibrio admiravel, que se notou em Herculano, entre

(¹) V. pag. 127, ed. da *Empresa da Historia de Portugal*. Lisboa, 1910.

a obra litteraria e a obra scientifica, que faz da *Historia de Portugal* um dos mais bellos monumentos artisticos do romantismo, pela alliança intima entre a belleza e a verdade, perturba-se, e predomina a parte litteraria. Assim o deixava prever o tirocinio já feito na obra, *Fastos da Igreja.*

A prolixidade e as repetições, que denunciam a carencia dum plano maduramente estudado, todas as irregularidades de composição do antigo romancista apparecem ainda no historiador, o que facilmente se demonstra analysando a contextura desta obra, *D. João II e a nobreza*. A ter alguma introducção essa obra, deveria ella ser um bosquejo sobre as origens do conflicto entre o poder real e a nobreza, mas como introducção póde considerar-se toda a parte publicada na obra, pois que só no fim ia abeirar o assumpto. Os treze capitulos publicados formam uma longa introducção, a que Rebello, não obstante, chamou *conciso esboço* (1). E nessa introducção comprehendem-se os retratos dos duques protagonistas e victimas, o de Bragança e o de Vizeu, de D. Affonso v, de D. João ii, dos parentes dos duques, conde de Faro, D. Alvaro de Bragança, a historia das inimizades entre os nobres e o principe, as liberalidades de D. Affonso v, as abusões dos nobres, novos retratos, o cardeal de Alpedrinha, o bispo de Evora, e um parallelo com Luiz xi. Partidario mais declarado da acção decisiva das altas individualidades, Rebello attribuia as circumstancias historicas, que narrava, principalmente ao caracter prodigo de D. Affonso v, que accumulou de honras e poder os altos nobres, ao caracter cioso de auctoridade á habilidade politica de D. João ii e á arrogante resistencia do duque de Bragança. Por isso salientou as feições que considerava como predominantes nos caracteres dessas personagens, apresentando-no-las destacadas da acção politica, em que iam tomar parte. Esta maneira de organisar a obra era

(1) V. ibidem, pag. 127.

imperfeita. Rebello concebia assim os caracteres das personagens, não só pelos seus antecedentes, mas tambem pela sua intervenção na intriga politica, e reduzia a intriga politica a subsidios biographicos.

Esses caracteres eram completados principalmente por deducção, como expressamente o confessou: «O segredo jaz no tumulo com os offendidos e os offensores; e para se decifrar em parte é preciso levantarmos o marmore dos sepulcros, e buscarmos a verdade por baixo das paginas, em que a historia calou mais do que disse, servindo-nos de luz e interprete nas trevas o conhecimento do coração e das paixões humanas» [1].

Não filiou Rebello este grande acontecimento da historia nacional na corrente politica, que nesse tempo geralmente dominava, ainda que em mais de um passo manifestou pensar assim, principalmente no ultimo capitulo, e essa eliminação póde ser filha do plano adoptado, só de estranhar num auctor, que tanto se comprazia em expôr idéas geraes e construir syntheses.

Na narrativa seguiu raramente as fontes originaes — já o diremos quando — quasi sempre os chronistas e auctores que já tinham uma opinião formada. Para se ver que as suas averiguações eram pouco animadas daquella incredulidade systematica, que é a propia base do espirito critico, basta recordar que Rebello contou como veridico o episodio que se diz ter occorrido na ponte de Alpiarça entre D. João II e o cardeal de Alpedrinha, narrado em Garcia de Rezende, segundo o qual o rei teria ameaçado o cardeal de o lançar ao rio. Outros auctores referiram o episodio, mas o primeiro e o unico coevo foi Garcia de Rezende, o que equivale a dizer que foi Rezende o unico que o registou. E registando-o não por o ter presenciado, mas porque um dos protagonis-

[1] Ibidem, pag. 25.

tas — o rei, certo que não, sim o cardeal interessado em exaggerar quanto deslustrasse o rei — lh'o contára.

Ora, nestas circunstancias, com um unico testemunho indirecto e duma origem suspeita, podia Rebello incluir o episodio no texto, sem nenhuma reserva, como sendo um facto averiguado? Cremos que este proceder não foi de historiador.

A parte unica assente sobre documentos originaes, actas das côrtes e memorias do tempo, é a que nos descreve o estado financeiro do erario no tempo de Affonso v, e que estuda as reclamações dos procuradores dos concelhos nas côrtes de 1881 e os despachos a ellas oppostos pelo rei. É essa a parte verdadeiramente original da incompleta obra, porque se appoia em documentos e porque exprime um ponto de vista novo, o da significação economica dessa lucta. O factor economico — interesse — é convenientemente realçado. Isto faz que o fragmento, que temos analysado, ganhe em significação na historiographia e alguma coisa retira á originalidade de Oliveira Martins. «Deste modo a questão que se agitava, não era só uma questão politica, mas sim, e principalmente tambem, uma questão economica e de fazenda.» — conclue Rebello [1].

Feita esta affirmação de estreia, toma, já academico e consagrado, o encargo official de escrever a *Historia de Portugal nos seculos XVII e XVIII*, de que publicou cinco volumes. Determinava a portaria de nomeação que a obra fosse «precedida duma introducção, na qual se referissem os successos que prepararam a intrusão dos soberanos espanhoes, e as causas que déram em resultado a restauração da independencia de Portugal». Rebello, pondo na obra a sua costumada prolixidade, só fez essa introducção, por seu turno precedida de outra introducção.

[1] Ibidem.

Eis o plano desses cinco volumes publicados:

1.º VOLUME: *Introducção* — Parte I.
Capitulo I — Reinado de D. Sebastião.
» II — Reinado de D. Henrique.

2.º VOLUME: *Introducção* — Parte II.
Capitulo III — Interregno depois da morte do Cardeal rei.
» IV — Continuação do interregno até aos ultimos apercebimentos de Castella.
» V — Quedas dos governadores do reino — Acclamação de D. Antonio.
» VI — Invasão e occupação de Portugal.

3.º VOLUME: *Dominação da Casa de Austria.*
Livro I — Reinado de Filippe II de Hespanha e I de Portugal.
» II — Reinado de Filippe III de Hespanha e II de Portugal.
» III — Reinado de Filippe IV de Hespanha e III de Portugal.

4.º VOLUME: (1) » IV — Revolução do 1.º de Dezembro de 1640.
» V — Primeiros actos do reinado de D. João IV.
» VI — Estado economico e social da monarchia.

5.º VOLUME: (2) » VII — Forças offensivas e defensivas.
» VIII — Forças moraes.
» IX — Forças sociaes.
» X — Instituições e costumes sociaes.

(1) Não tem titulo geral e não lhe póde ser extensivo o do volume antecedente.

(2) Idem.

Como Rebello só executou uma parte da obra, e aquella que ainda não constituia o seu objecto principal, o titulo tornou-se inexacto por lhe não corresponder. Mas a parte que elaborou, longe de ser sómente uma declamação e um improviso como já alguem apaixonadamente opinou, reune meritos litterarios e historicos, que poderão surprehender a quem conhecer a precipitada facilidade com que Rebello organisára os seus anteriores trabalhos.

Em parte nenhuma, por forma bem objectiva, nos expôs Rebello a sua concepção historica, mas, repetimos, somos em crer, não obstante essa deficiencia, que a considerava como uma sciencia de applicação, á maneira de Herculano. A propria indole da obra nos fundamenta essa presumpção, porque ella é, a parte feita, uma enthusiastica apologia do nativismo nacionalista, e guarda um caracter de patriotismo tão intenso, que o levou a proferir a phrase seguinte, aliás bem impropria dum historiador: «Permitta Deus que não sejam precisos novos prodigios para provar que nenhum povo perde a autonomia senão suicidado por suas mãos» (¹).

Composta a exemplo da de Herculano, — primeiramente a historia politica depois a das instituições — não revela a argucia critica daquella, porque a documentação não era susceptivel de ser tão controvertida, como a medieval por motivo da sua insufficiencia, mas o exame das fontes foi ponderadamente feito e a consulta larga, para que a narração fosse quanto possivel exhaustiva. Narração exhaustiva, que comprehendesse tudo que havia apurado ao tempo acerca dos acontecimentos politicos e diplomaticos — eis o alvo de Rebello, quanto á historia: apuramento fiel, eis o seu alvo, quanto á critica. Um e outro propositos attingiu razoavelmente, porque não seria possivel organisar narração mais completa, mais comprehensiva dos successos politicos

(¹) V. vol. 3.º pag. 5.

e diplomaticos da epoca, todos cuidadosamente averiguados. E esta cuidadosa averiguação é quanto ha de critica na sua obra, porque não procurou fazer mais do que apuramento de factos, juxtapondo-os a seguir, permanecendo a obra uma sequencia de analyses parciaes.

Entre dessemelhanças e variedades abundantissimas, poderia Rebello surprehender algumas analogias, que constituiriam as causas geraes, cuja exposição era mais concludente para o fim que a obra tinha em vista — averiguar as causas dum determinado phenomeno — o que dispensaria a minuciosa narração. Não queremos, com este reparo, estranhar inconvenientemente que Rebello não cultivasse um outro genero de historia, que não fosse um severo logico, como veio a ser Taine; seria isso um anachronismo e um systema de critica negativa, de limitações por negação, que a nenhum resultado conduziria. Queriamos somente significar que Rebello não devia ter-se confinado estrictamente na narrativa: uma tão grande abundancia de minuciosas analyses algumas sistheses lhe poderia proporcionar. A propria organisação da obra se resente deste processo incompleto. Assim, por exemplo, o 1.º volume apenas se divide em dois capitulos, o reinado de D. Sebastião e o de D. Henrique, isto é, no lapso de tempo que decorre de 1557 a 1580, Rebello só encontra dois periodos a separar pela mudança do rei, e dentro de cada periodo amontôa os factos, ligados chronologicamente.

Mas como historia narrativa, nenhuma tão serena — se exceptuarmos a de Herculano e de Latino — conta a historiographia romantica. O estylo de Rebello, de ordinario tão lyrico e tão rico de artificios litterarios, simplificou-se e uniformisou-se, tornando-se docil instrumento dessa narrativa. Será ás vezes, um pouco apathico, sem a vibração das altas situações, eminentemente dramaticas, que descreve, mas é-o porque sem os petrechos das descripções conjecturaes dos romances, o estylo não tinha

recursos para se adequar ás situações. Ainda nas paginas. em que imprudentemente fez descripções minuciosas. como naquellas em que reconstitue a batalha de Alcacer Kibir e a revolução de 1640, o antigo romancista não se revela com a preeminencia de esperar.

Psychologia, a obra tem-na na comprehensão intelligente das principaes figuras, na consideração das feições primaciaes do seu caracter e que soberanamente dominaram a sua comparticipação, na longa e enredada intriga politica que a obra nos conta: a perfidia esclarecida de Filippe II. a mesquinhez tacanha de D. Henrique. a valentia e impulsividade levianas de D. Sebastião são-nos evidenciadas, com uma larga comprovação pelos factos. Para D. Sebasteão affoitou-se mesmo a um bem deduzido estudo sobre a formação desse caracter. [1]

A apreciação do caracter e obra de D. João IV é feita com alguma parcialidade, nem poderia guardar inteira abstenção na analyse, porque esse volume. em que se contem a historia do primeiro rei da casa de Bragança. é offerecido a D. Carlos, então principe real. Os capitulos a elle consagrados são uma apologia incondicional. A figura de D. João IV é, moral, intellectual e politicamente. muito superior ao juizo que della têm divulgado escriptores obcecados por preconceitos politicos. mas não é tambem a impeccavel individualidade, que Rebello cria. O historiador recaiu no mesmo vicio, sob forma differente, ao escrever este volume, que bem póde dizer-se *ad usum delphini* [2].

O estudo do estado economico e social e das instituições, que exigia mais elevada critica e habilidade para synthetisar, resente-se, mais do que nenhuma outra parte da

(1) V. 1.º vol. pag. 1 a 8.

(2) V. 4.º vol. pag. 483 a 486. É para estranhar que tendo Rebello recorrido a anedoctas. que exemplificam o caracter do rei. não alludisse ao seu gosto pela musica, que documentava a sua cultura.

obra do defeito geral de Rebello, como romancista, como critico e como historiador, a prolixidade, que o leva a recuar aos mais remotos antecedentes, transpondo os limites da obra. Este defeito denota, primeiramente, uma grande preoccupação de fazer trabalho completo e exhaustivo, e secundariamente, imprecisão de espirito, falta de rigor analytico. Quem alguma vez quiz analysar com probidade, confinou-se intransigentemente sem objecto directo, desdenhando associações e contiguidades de assumptos, que derivam a attenção e a superficialisam. Os grandes quadros ambiciosos nem sempre são producto duma reflectida intelligencia do assumpto.

Rebello, no livro VI do 4.º volume e em todo o 5.º — é esse o lugar que na obra occupa o estudo a que nos referimos — compendiou tudo que pôde apurar: população e agricultura, industria fabril, o commercio até ao XV seculo, o commercio no seculo XVI, o commercio nos seculos XVI e XVII, milicia de terra, marinha de guerra, possessões ultramarinas, missões ultramarinas, instrucção publica, o clero, a nobreza, o rei, as côrtes e os auxiliares do governo, instituições administrativas judiciaes e de fazenda, caridade e policia sanitaria, segurança, civilisação e melhoramentos, luxo, superstições, festas officiaes e religiosas.

Que Rebello encorporasse na obra quanto pôde apurar e quanto levasse algum esclarecimento é explicavel. Num paiz, onde certas especialidades scientificas e litterarias são pouco cultivadas, o investigador que se vê de posse duma grande abundancia de elementos, regista-os todos, sem se preoccupar com o seu differente valor, para que se não percam. Quantas vezes esse sentimento de esgotar os informes, quasi avareza, não tem prejudicado a sobria composição de grandes obras! Mas Rebello não fez só registar tudo que á epoca se referia, até mesmo fardamentos e toques militares... e o regosijo dos estudantes portugueses de Salamanca pela coroação de D. João IV; Rebello, levado pela seductora

contiguidade de assumptos, incluiu na obra assumptos, que lhe são rigorosamente extranhos. Exemplifiquemos.

Ao descrever-nos o commercio no tempo da restauração, faz-nos a sua historia desde as causas que nos primeiros reinados, nos seculos XII e XIII, obstavam aos seus progressos. Occupando-se da organisação das tropas, descreve-no-la desde a fundação da monarchia. Ao tratar da situação das colonias, tão salteadas pelos franceses e hollandeses, faz-nos a sua historia desde Affonso IV e rememora-nos o papel que nella teve D. Henrique. Descrevendo-nos o estado das sciencias e das letras, recúa até D. João I e vem depois demoradamente falando de Gil Vicente, Bernardim e Luiz de Camões. No capitulo sobre o clero, recorda as suas luctas com a realeza nos primeiros reinados. E sempre a mesma abundancia escusada. Daqui resultou o desequillibrio e desproporção da obra.

A sua originalidade é pequena, porque frequentemente a obra é apenas uma compilação, na parte narrativa muito melhor ordenada, que na parte sobre as instituições. Mas como historia narrativa, num estylo sereno e fluente, como repositorio vastissimo de informes, é de justiça considerar a *Historia de Portugal nos seculos XVII e XVIII* como obra que muitos serviços presta ao estudioso.

MENDES LEAL

Além de muitos trabalhos menores, como elogios historicos e artigos biographicos, Mendes Leal escreveu a *Historia da Guerra do Oriente*, em 3 tomos, publicados em 1855 e foi director do *Quadro Elementar*, superintendendo na elaboração dos volumes XII, XIII, XIV e XVIII.

Em 1852, a attitude arrogante do imperador Nicolau complicou gravemente a insoluvel questão do Oriente. A intervenção da Inglaterra e da França puzéram em perigo

a paz européa, e por esse motivo grandes foram as geraes apprehensões, ás quaes não era estranho Portugal, como alliado de uma das potencias belligerantes e como potencia secundaria, que teria de acceitar as consequencias desse possivel conflicto geral, sem nelle interferir. Com o fim de esclarecer a opinião, escreveu Mendes Leal a sua obra, que tal como ficou, é mais uma historia das origens da Guerra do Oriente, que a da propria guerra.

Não tinha elle por escopo fazer jornalismo precipitado, nem tambem a severa historia, á maneira de Herculano, com investigação original de fontes; visava a um alvo que é até certo ponto intermedio aos dois extremos antagonicos: «Dar nexo e unidade á narração dos graves acontecimentos, que têm posto em ebullição todos os interesses da actual sociedade, eis o nosso unico fim: julgá-los definitivamente só pertence á posteridade» ([1]). Abolia-se, por isso, o juizo e apreciação — e tambem a interpretação do significado dessa guerra no systema geral da historia contemporanea porque era tambem um juizo — ficava apenas a narração coordenada, e como tal tão completa quanto possivel. Como não havia que documentar uma thése historica, nem que organisar um conjuncto systematico, tambem não havia que seleccionar, e a obra era, em resultado, uma compilação. Mas ao fim de esclarecimento e divulgação juntava-se tambem o interesse recreativo, que Mendes Leal não desdenhou, para servir o qual alargou o ambito da obra: «tudo que póde animar, instruir e dramatisar uma narração é naturalmente comprehendido no quadro desta obra». As biographias mesmo não são excluidas della, porque a acção dos individuos, que são vultos dominantes numa epoca, importa essencialmente ao seu conjuncto ([2]).

Logicamente se deprehende que uma tal obra — de in-

([1]) Vol. 1.º pag. XI.
([2]) Pag. XII.

tuito louvavel e effeito prestante — para ter outro caracter litterario, que não fosse a correcção e fluencia do estylo, necessariamente havia de perder o caracter historico, que pretende, e que só em muito limitadas proporções possue: queremos dizer que deveria soltar-se dos pequenos obices que lhe tolhem a phantasia, para poder ser um mau romance historico [1].

LATINO COELHO

A obra historica de Latino [2], se bem que fosse composta em datas posteriores áquella, que fixámos para limite do nosso trabalho, tem de direito nelle cabida, porque litterariamente Latino floresceu em pleno romantismo e nós temos adoptado o processo de não truncar o estudo dum auctor, pela circunstancia fortuita de a sua productividade se protelar alem da data limite. Excluimos aquelles, que surgiram por essa data e que, em pleno gosto realista, mantivéram tardiamente o espirito romantico, como Pinheiro Chagas.

Duas obras historicas valiosas avultam na bibliographia de Latino, o *Marquez de Pombal* e a *Historia politica e militar de Portugal desde os fins do XVIII seculo até 1814*. A primeira só ha pouco tempo foi conhecida em Portugal.

[1] Sobre o mesmo assumpto publicou Francisco Ladislau Alvares de Andrade a obra, *A Russia, a Turquia e a historia da actual guerra do Oriente*. Paris, 1854.

[2] José Maria Latino Coelho nasceu em Lisboa em 1825. Seguiu a carreira de engenharia militar, em que attingiu o posto de general. Em 1851 entrou para o magisterio de Escola Polytechnica. Entrou na politica activa, sendo ministro da marinha em 1868 e 1869. Mais tarde fez publica profissão de fé republicana. Tomou parte activa na vida da Academia, de que foi secretario perpetuo. Á volta de 1852 divulgou-se muito a idea da união politica dos dois paizes ibericos; dessa corrente de idéas, designada frequentemente por *iberismo*, foi Latino Coelho convicto defensor. V. a este respeito, *A Hespanha moderna*, Simões Dias, Lisboa, 1877. Morreu em 1891.

porque fôra destinada á commemoração do centenario pombalino, em 1882, por uma sociedade de Guanabara, que resolvêra publicar estudos de Pinheiro Chagas, Latino e do sr. Th. Braga ([1]).

O estudo sobre o Marquez de Pombal, historicamente, está muito atrazado, não só quanto a informação documental, porque posteriormente foi facilitada aos estudiosos a Collecção Pombalina, mas tambem quanto ao ponto de vista do qual se encarava o ministro de D. José ([2]). Exemplifiquemos.

O papel de Pombal nas enviaturas diplomaticas de Londres e Vienna foi por Latino considerado uma serie de triumphos, quando fôram principalmente uma serie de concludentes mostras da sua energia e actividade. Tambem consigna a opinião ainda muito professada de que só por occasião do terremoto, alcançou o ministro grande prestigio no animo do rei, que assim lhe facultou realisar a sua grande obra; apurou-se modernamente que já antes tinha tal ascendente que invadia as attribuições dos outros ministros. O seu papel na questão dos jesuitas, por Latino considerado dominante, foi-o só em parte, tornando-se muito secundario no final. Mesmo a attitude conservada pelo marquez perante os vexames, de que foi victima, depois da morte de D. José, é por Latino apreciada com certo favor e menos exactidão. Tambem o ponto de vista geral soffreu alguma correcção; deixou de se considerar o marquez, como estricta encarnação do espirito revolucionario francês, do seculo XVIII, vasado nos moldes despoticos e

([1]) A edição portuguesa é de 1905, da *Empresa da Historia de Portugal.*

([2]) Sobre a administração do Marquez de Pombal, a melhor obra que o romantismo legou foi a de Francisco Luiz Gomes, posthumamente publicada em 1869. Porém, escripta em francês, não póde, por essa circunstancia, o seu auctor figurar nesta pequena resenha de historiadores, numa obra de critica, em que elles são considerados principalmente num ponto de vista artistico e litterario. Acêrca de F. L. Gomes, V. *Segundo Livro de Critica*, Luciano Cordeiro, 1871.

passou-se a considerá-lo antes como um admirador do desenvolvimento economico e material da Inglaterra, cujos costumes politicos por escripto mostrou não comprehender.

Mas se, como obra historica, o *Marquez de Pombal*, como succede a todos os trabalhos historicos, se atrazou, como obra litteraria subsiste como um formoso monumento. Está no estylo o seu perduravel valor. Com o que havia apurado e com alguns additamentos seus, Latino organisou uma obra, onde não falta originalidade. As syntheses intelligentes e amplificações como que espaçaram entre si os elementos da construcção e os vivificaram, tornando essa construcção, um modelo da grandeza do estylo oratorio, quando tem um lastro intellectual e quando tem por material a consideravel riqueza do estylo de Latino, assim no vocabulario como na syntaxe. É um typico exemplo desse estylo a *Introducção*.

A *historia politica e militar* alcança o tempo que decorre desde a reacção de D. Maria I contra a administração pombalina até ao fim da campanha do Roussilhão e da Catalunha, em 1795. Ficou, portanto, incompleta a obra, apesar de abranger três volumes, o ultimo dos quaes só em 1891 se publicou.

Ao organisar essa obra, Latino investigou cuidadosamente as fontes, averiguou a sua authenticidade, consultou quantos documentos pôde obter, com uma circumspecção de verdadeiro critico. E ao redigi-la, que cuidados litterarios pôs nella? Sómente o do estylo. Narrando com serenidade, absteve-se completamente de fazer arte litteraria; nem descripções por reconstituição, nem retratos das personagens dominantes. Mesmo o estylo simplificou-se, perdendo a abundancia do *Marquez de Pombal* e alcançando justeza e precisão. Pelo tom calmo, pela nenhuma influencia desse estylo na parte historica da obra, é um exemplo do estylo historico.

Na estructura da obra, sem cahir nas prolixidades ex-

cessivas de Rebello, Latino demorou-se com materia, que não pertencia á obra, capitulos inteiros até, como o IV e o V do 2.º volume, sobre a Revolução francesa, que são tambem destituidos de originalidade, porque não têm novidade na averiguação dos factos, que não havia a fazer, nem no ponto de vista por que considerou a revolução, no qual seguiu os historiadores franceses, a Tocqueville principalmente. E considerou-a com demasiado optimismo.

Com Latino se fecha a pequena galeria de historiadores romanticos [1].

[1] Frequentemente, se citam nas historias litterarias outros auctores de estudos historicos, que nós não incluimos neste capitulo, por coherencia com o conceito de arte litteraria que adoptámos. É um delles o jornalista conimbrense, Joaquim Martins de Carvalho, cujo livro, *Apontamentos para a historia contemporanea*, de 1868, inteiramente carece da qualidade de obra de arte.

CAPITULO IX

A ELOQUENCIA

Antes do constitucionalismo, a eloquencia politica não podia existir, porque lhe era inteiramente adversa a forma do governo absolutista. Só com o advento do systema representativo, se viria a criar uma atmosphera idonea para o desenvolvimento dessa actividade, que bem póde considerar-se um genero litterario. Na verdade, o orador não pretende apenas expôr idéas, pretende tambem que essas idéas sejam suas ou que tenham uma forma sua e procura tambem transmittir a sua convicção, o seu sentimento. Para isso, lança mão de todos os artificios, a dicção, o gesto, a mudança de tom, tudo que faça sobresahir o que elle deseja que tome relevo e se insinue. A peça oratoria, pela sua propria natureza, é uma peça representativa e subjectiva, como já noutro lugar affirmámos. A rhetorica antiga como que implicitamente reconhecia o duplo caracter subjectivo e dramatico da oratoria, quando classificava as operações do orador em invenção, disposição, elocução e declamação.

Mas enquanto o theatro se póde fazer reviver a cada nova representação, a vida do sermão ou do discurso termina com a ultima palavra do orador, e toda a probabilidade de por imaginação vitalisar um pouco a peça oratoria com as recordações de outras, que ouçamos pronunciar, completa-

mente se extingue com a vida do artista. E ainda faltando-nos o grande conjuncto de effeitos, que constitue um sermão ou um discurso, alguma coisa fidedigna teriamos nós, se possuissemos o texto litterario integral, mas nem isso succede na maior parte dos casos, porque os oradores ou não preparam por escripto os seus sermões e discursos, ou preparando-os, pronunciam-nos muito differentes. Bossuet levou o seu zeloso escrupulo ao extremo de redigir préviamente a mais simples palestra familiar, e apesar disso os testemunhos coevos asseguram-nos que nunca um só dos seus sermões coincidiu com o texto anteriormente fixado.

A mesma deficiencia de texto digno de fé lança o critico em difficuldades, quando se tenta o estudo da eloquencia politica do romantismo. Mas, mesmo com reservas nas nossas affirmações, dar-lhe-hemos lugar na obra presente, porque foi neste periodo que esse genero tomou notavel desenvolvimento, mercê do systema representativo, que fez fructificar os germens das Constituintes de 1821. Alêm da instituição do parlamento, o systema representativo trazia comsigo a liberdade do pensamento e a necessidade de propaganda, bases necessarias para o desenvolvimento da eloquencia. O proprio constitucionalismo era uma politica de intervenção individual, que o mesmo é que dizer politica, em que por todas as formas a individualidade dos partidos e das pessoas era posta á prova, evidenciando-se principalmente pela palavra falada, a eloquencia, pela palavra escripta, o jornalismo.

A mesquinha oratoria de 1821, depois do definitivo triumpho do constitucionalismo, encontrou no parlamento de 1834 as condições favoraveis, e uma geração mais experiente e provada e mais culta occupou o poder.

Algumas vozes se destacaram pelo brilho litterario das suas orações, Passos Manuel, José Estevam, Rebello da Silva e Vieira de Castro.

Os discursos de Passos Manuel [1], a grande figura do setembrismo, apresentam-se-nos com grandes incorrecções de texto, com soluções de continuidade, que lhes quebram a sequencia logica. Só o primeiro da collectanea [2], em que alguns foram compendiados, parece ter sido revisto, porque apresenta unidade de pensamento e argumentação ordenada. Comparando os discursos de Passos Manuel com os pronunciados nos cortes de 1821, reconhece-se um notavel progresso. As questões são vistas em muitos aspectos differentes, com uma successão de idéas, que denuncia outra disciplina mental; o estylo purificou-se de plebeismos, mantendo-se sempre a uma altura de dignidade. As formas breves e seccas, a ingénua simplicidade são substituidas por uma necessaria extensão no dizer, por uma demora e uma insistencia precisas a quem quer convencer. Começa a haver calculo dramatico, a haver conhecimento da psychologia das assembléas. É toda uma estructura nova. No discurso sobre a regencia reconhece-se que houve um plano, o qual se cumpriu rigorosa e logicamente. A voz de Passos Manuel teve ainda uma particularidade pessoal, a probidade, que manifesta, o grande respeito aos principios e a serenidade calma, não de intellectual um pouco livresco, como Fernandes Thomaz, mas de homem experimentado, um pouco triste e desilludido. Infelizmente o estado do texto dos discursos é quasi cahotico. Dos que melhor se conservaram foi um o celebre discurso de 1844 [3], o seu testamento politico, em

(1) Manuel da Silva Passos nasceu em Bouças em 1801. Formou-se em leis em 1822. Compromettido numa insurreição liberal do Porto, emigrou em 1828. No exilio tomou parte evidente no incidente Pizarro. Regressou a Portugal, depois do triumpho do constitucionalismo, sendo em 1834 eleito deputado pela primeira vez, alcançando grande prestigio. Ministro depois da revolução de setembro, reorganisou a instrucção publica, promulgou o Codigo Administrativo e tomou muitas outras medidas progressivas. De 1837 em diante absteve-se dos debates politicos, mantendo grande reserva, entregando-se de preferencia á agricultura e á vida domestica. Morreu em Santarem em 1862.

(2) V. *Bibliotheca Modelos de Eloquencia*, Tomo III, Porto, 1880.

(3) V. as differentes interpretações dadas a este discursos, *Portugal contemporaneo*, Oliveira Martins 2.º vol. pag. III, ed. de 1907, e o *Portugal contemporaneo do snr. Oliveira Martins*, Rodrigues de Freitas.

que o desalento tomou aquella forma sympathica da tolerancia dos bons, que a desillusão não poupou.

É com José Estevam que a eloquencia tribunicia attinge o seu acumen. Vamos caracterisar a sua obra, a um tempo lyrica e representativa, obra que muito fragmentaria e infiel nos chegou, embréchando-a na narração da sua vida, á qual sempre andou ligada.

José Estevam Coelho de Magalhães nasceu em Aveiro, em 1809. Entrou na Universidade de Coimbra em 1825, interrompendo os estudos em 1828, por occasião da proclamação do rei D. Miguel. Alistou-se no batalhão academico, retirou para a Galliza com as tropas da Junta e emigrou para Inglaterra, donde veio juntar-se ao exercito liberal. Em 1830 entra para a redacção da *Chronica da Terceira*. No cêrco do Porto combateu valorosamente, pelo que foi duas vezes condecorado com a Torre e Espada. Assignada a convenção de Evora-Monte, regressou a Coimbra formando-se em direito em 1836. Entrou nas Cortes Constituintes de 1837, onde se estreou com o discurso *Profissão de fé*. A proposito do projecto de Constituição, expõe idéas ainda mais radicaes que as do setembrismo official: «juiz só a julgar só: um rei só, com ministros responsaveis, a executar só; um corpo legislativo só, a legislar só» [1]. Desde então, exceptuando os annos de 1844-46 e de 1848-50, teve sempre assento no parlamento, como independente que ora inclinava as suas sympathias a um lado ora a outro. Essa sympathia foi preferentemente dada ao setembrismo. Em 1840, nos ataques aos *ordeiros* [2], pronunciou os conhecidos discursos do Porto Pireu. Se na profissão de fé ha a ingenuidade do incipiente com vocação, no Porto Pireu ha

[1] V. a critica a este systema em *Portugal contemporaneo*, pag. 87, 2.º vol., ed. de 1907.

[2] Designação dada na época aos conservadores.

a maturidade plena do seu éstro oratorio. Todos os artificios, repetições propositaes, prolixidades intencionaes, amplificações, dilemmas assertivos e categoricos, antitheses, como se toda a verdade se contivésse numa de duas disjunctivas, fazer todo o possivel por alongar os periodos, não com orações incidentaes, mas com successão de multiplos sujeitos, relegando para o fim a oração principal, a quebra brusca de tom; de todos os recursos se utilisa o orador. E sobretudo uma arte suprema em affirmar com segurança, em declarar terminante e peremptoriamente, chave do exito dos oradores. Esse tom altaneiro não exclue um pouco de ironia, em pittorescas imagens. Mas a sua ironia é impetuosa e grosseira, não provoca o sorriso ou o leve resentimento, mas a offensa funda. Porque a subtileza da ironia, a fria contenção que ella suppõe, a serenidade precisa no dizer e o impulsionismo arrebatado da eloquencia não são compativeis. Pelo contrario, o seu humorismo é intensamente caricatural, e delle tem traços dum grande relevo litterario: «Tumultos, só os não haverá quando todo o paiz estivér como está hoje Palmyra. Então ouvir-se-hão sómente, atravez do silencio das ruinas, as passadas dalgum *viajante ordeiro*, que venha contemplar n'ellas a perfectibilidade do seu systema» [1]. Onde essa qualidade mais se evidenciou foi na promptidão de replica, na allusão pungente.

O segundo discurso do Porto Pireu, réplica a Garrett, é uma peça magistral, o verdadeiro typo da eloquencia politica romantica, na parte intellectual como na formal. Percorre esse discurso toda a gamma dos tons oratorios, vive duma intensa vibração sentimental, sentimento de indignação, de colera, de patriotismo de ridiculo [2]. As paginas

[1] V. *Discursos*, pag. 59, ed. de 1909.

[2] Fóra da eloquencia, no jornalismo, a veia caricatural de José Estevam produziu o *Baptisado do ministerio*, espirituosa satyra politica, em que revela habilidade descriptiva. São transparentes as allusões á politica contemporanea, principalmente ás circumstancias em que se formara o gabinete Bomfim-Rodrigo.

sobre a historia da alliança inglesa, sendo duma violencia arrebatada, são tambem duma verdade cruel e actual.

Em 1840 ([1]), reeleito, manteve a mesma attitude de intransigencia, pronunciando um violento discurso contra a suspensão de garantias. Por este discurso, como pelos do Porto Pireu, se vê bem que a opposição era a situação mais propria para o genero de eloquencia de José Estevam, pelo exaltado dos sentimentos, que traz comsigo. Foi sempre com themas emocionaes que o seu éstro brilhou.

Na legislatura de 1842-43 ([2]), na restauração da Carta, atacou rudemente a Carta Cabral.

Entretanto o cartismo ia-se convertendo no cabralismo, e, dia a dia, a centralisação absorvente mais e mais reduzia as regalias constitucionaes e a oppressão começava. Correspondentemente começava a reacção. É no organisar dessa reacção que José Estevam põe em maior relevo qualidades, que a guerra de 1832-1834 não deixára destacar, pela posição subalterna, em que nella figurou. Mas agora, na revolta contra o cabralismo revela todas as particularidades moraes do revolucionario, ousadia, iniciativa, persistencia e espirito desacrificio. Em Torres Novas o regimento de cavallaria 4 soltára o grito de revolta. José Estevam, com alguns sequazes, acudiu a juntar-se-lhe, seguindo todos sob o commando

([1]) Nesse mesmo anno, mediante concurso publico, obteve o logar de professor de Economia politica na Escola Polytechnica de Lisboa. Das suas lições apenas conhecemos o excerpto publicado sobre a Emigração, insufficiente para avaliar o professor. Mas é licito perguntar se a sua vocação oratória, a sua profissão politica, os habitos moraes e intellectuaes, que duma e doutra lhe vinham, a falta de recolhimento socegado seriam favoraveis á formação dum professor superior, disvelado cultor da sciencia? Em José Estevam só uma qualidade era garantida para professar uma sciencia social, a sua experiencia da vida. Sem se referir a este pormenor biographico, Oliveira Martins, incidentemente, nos dá uma resposta: «Mas nem tinha saber, nem juizo, nem prudencia, nem a consistencia, portanto, sem a qual não ha homem verdadeiramente superior.» (V. *Portugal contemporaneo*, pag. 87.)

([2]) Em 1843, o jornal legitimista, *Portugal Velho*, foi processado por abuso de liberdade de imprensa, encarregando José Estevam da sua defeza. Infelizmente o texto desta sua unica oração forense, publicada sobre notas imperfeitas, é muito irregular para ser analysado.

de Cesar de Vasconcellos sobre Almeida, onde as tropas governamentaes os cercaram. Como a situação fosse angustiosa, José Estevam arrojadamente atravessou as linhas dos adversarios, internando-se em Espanha, por onde seguiu para o norte, reentrando em Portugal, para organisar a sublevação de Tras-os-Montes. Costa Cabral demitte-o de capitão de artilharia, posto que obtivera por distincção, e de professor, e põe a sua cabeça a preço. Como os insurrectos de Almeida se rendessem, teve de emigrar. O exilio passou-o em Paris, e durou até á amnistia concedida em 1866, após a queda de Costa Cabral, perante a revolução da Maria da Fonte. Durante a guerra civil, occupa alguns cargos militares de responsabilidade na divisão do conde de Mello e na de Sá da Bandeira, e quando se deu a intervenção estrangeira foi o encarregado de redigir os termos da rendição de Sá da Bandeira ao inglês Parker.

Ausente do parlamento até 1851, reapparece após a Regeneração, appoiando a politica de fomento de Fontes. Em 1857, sobre a triste questão da barca francesa, *Charles et George*, pronunciou um dos seus mais conhecidos discursos, que é tambem um dos poucos que elle reviu, mas de que só foi publicada a primeira parte. Ahi a violencia da indignação cedeu lugar á amargura calma, quasi resignada: analysa a causa economica da expansão colonial da França, motivo remoto da sua insolita attitude, quasi com serenidade. Porêm não tem o brilho litterario, para o qual o thema tinha tantos recursos, é desigual. O tom affroixa ás vezes e o sentimento falta. Contem uma imagem brilhante, aquella, em que expressa a sua concepção de heroe: As ondas, tocadas da tempestade, batem furiosamente no penhasco que as assoberba. Nesta lide, atropelam-se, amontoam-se, sobem umas sobre as outras, repetem assim os ataques, redobram os arremessos, até que galgam á altura onde a resistencia as levou e de lá, fatigadas e desfeitas em espuma, cahem no mar de onde sahiram, no mar de onde

eram, no mar que lhes déra a força, no mar em que se tornam! Os heroes são estas cataractas passageiras, estes cachões espumosos. O mar é a humanidade; como ella largo, vasto, immenso, como ella querendo sempre saltar fóra das suas barreiras, fugir ás leis que o domesticam, e voltando sempre, apesar da sua inquietação, aos principios de harmonia natural a que perpetuamente está sujeito, e para conservar os quaes foi creado. E, serenada a tempestade, que resta dos penhascos em que as ondas já não batem, que o mar apenas roça, que já não attrahem as nossas vistas pela lucta que sobre elles se travára? Pedras de irregular conformação, sem bellezas que satisfaçam a nossa curiosidade, nem excitem o nosso pasmo...» ([1]).

Desde então, feita a paz entre os partidos, encetado o periodo dos melhoramentos materiaes, José Estevam dá o seu appoio aos governos. Se a politica lucrou pelo seu concurso prestante, a sua oratoria foi perdendo, tornando-se cada vez mais calma e analytica, com mais serenidade de critica e de exame, mas com menos elementos emocionaes, com menos arte litteraria, portanto. Desse periodo final ainda destacam os discursos sobre as irmãs de caridade, e sobre as exequias do Conde de Cavour.

José Estevam, de agradavel presença, sympathico, insinuante, realisou o typo do orador politico, como o romantismo o concebia. Quantos posteriormente se lhe assemelhá-ram, ainda que o igualassem, não viéram no momento proprio para satisfação dum publico que sollicitava esse genero litterario. Eram retardatarios representantes dum gosto que passou.

Com José Estevam, occupáram saliente lugar na tribuna politica Rodrigo da Fonseca, Casal Ribeiro e Rebello da Silva.

([1]) V. *Discursos*, pag. 235.

Rebello, em 1859, em vista da renuncia de Herculano, acceitára a nomeação de professor de historia no Curso Superior de Letras. Esta circunstancia tornou-o inaugurador da eloquencia da cathedratica e do ensino superior da historia, considerado sob forma litteraria. Revelára-se já essa vocação de conferente em 1841 ([1]). As suas lições foram proferidas perante um publico numeroso e escolhido, no qual figurava D. Pedro v. O exito foi grande, porque nessas lições — melhor diremos nessas conferencias historicas — Rebello punha todo o calor oratorio. Não procurava, como Guizot e os seus discipulos, apresentar um these e demonstrar com um rigor de logica e uma abundancia ordenada de argumentos que mal pareciam possiveis numa exposição oral. Rebello, como orador e como romancista, tinha do ensino da historia um conceito muito outro; ainda na ca-

([1]) Sendo ainda muito novo, Rebello da Silva organisou o plano dum curso de historia antiga, a effectuar em 12 conferencias na *Sociedade Escholastico-Philomatica*. Por ser muito pouco conhecido, reproduzimos o plano desse curso, que tem a data de 1841: 1.º—Considerações geraes sobre a civilisação antiga, sua differença da actual e seu caracter distinctivo. Esboço philosophico e critico das duas idades primitivas — fabulosa e heroica — desde o diluvio universal. Reflexões philosophicas sobre a origem da Mythologia e da Fabula. 2.º — Origem da religião dos povos primitivos nas idades fabulosa e heroica. Primeiros vinculos sociaes. Fundação dos governos. Estado das Artes, Sciencias e Industrias daquelles povos. 3.º—Quadro critico e philosophico das causas da grandeza e decadencia dos Imperios dos Egypcios, Assyrios, Médos e Persas. 4.º— Considerações sobre as republicas de Athenas e Esparto. Comparação dos dois systemas governativos. Reflexões politicas sobre as virtudes e vicios sociaes desses povos até ao reinado de Philippe da Macedonia. Estado das Artes, Sciencias e industrias e sua influencia na organisação politica da Grecia. 5.º—Decadencia da Grecia. Considerações sobre a tribuna grega. Guerra contra Alexandre Magno. Guerra dos Persas. Queda do Imperio dos Persas. Esboço do estado politico e litterario das Republicas gregas até á entrada dos Romanos na Grecia, chamados como auxiliares pela liga Achaia. 6.º—Fundação de Roma. Reinado de Numa. Ruina do poder monarchico. Republica aristocratica. Guerra de Pyrrho. Guerra Punica. Reflexões philosophicas e politicas sobre Carthago, e sua influencia no destino de Roma. Divisões internas, lucta entre o povo e o senado, ou entre patricios e tribunos da plebe desde os primeiros tempos da Republica. Tyrannia de Sylla. Guerra civil entre Pompeu e Cesar. Dictadura perpetua. Imperio de Augusto. 7.º—Vinda de Christo. Fundamentos da nova civilisação. Reflexões sobre as causas da decadencia e ruina do imperio romano. Applicação das doutrinas antecedentes ao systema geral da idade antiga.

thedra, fazia romance, em que só havia exposição e descripções e a que juntava o encanto novo da dicção. Bulhão Pato, testemunha dessas lições, caracterisava-as do modo seguinte: «A eloquencia de Rebello, nas lições do Curso tinha grande analogia com a de Emilio Castellar nas conferencias do Atheneo. Imaginação viva, colorido forte, grandes quadros, scenas deslumbrantes» ([1]). E ainda pelo mesmo ouvinte nos é testificada a precipitação de Rebello: «Não escreveu nenhuma das suas lições. Promettia-me sempre que no dia reconstituiria o discurso, mas nunca o fazia. Foi pena! As lições eram delineadas, ás vezes, á ultima hora» ([2]). Noutra passagem, referente ao assumpto duma lição, se reconhece como Rebello fazia historia narrativa e pictorica, e na escolha dos assumptos olhava tambem aos recursos descriptivos, ao poder emocional dos episodios, e não só á sua importancia historica, como determinantes de consequencias de vulto. «A mais inspirada foi a descripção do martyrio de Felicidade Perpetua, no circo romano. Explendidissimo quadro. Arrebatou a quantos o ouviram, e estavam presentes muitas e das principaes intelligencias de Portugal» ([3]).

Em 1865 e 1866 fez uma breve e assignalada passagem pela tribuna parlamentar, um orador, recebido com o mais unanime enthusiasmo e logo proclamado como legitimo successor de José Estevam. Era Vieira de Castro ([4]), em breve retirado da scena politica para expiar um crime sensacional.

A data do seu apparecimento, 1865, poderia fazer suppor

([1]) V. *Sob os Cyprestes*, pag. 253.

([2]) Ibidem, pag. 254.

([3]) Ibidem. Seria do maior interesse recolher aqui a opinião de Herculano acêrca do ensino inaugurado por Rebello da Silva, muitos motivos a tornavam curiosa. Mas não a obtivémos.

([4]) José Cardoso Vieira de Castro nasceu em 1838, formou-se em Direito e morreu degredado em 1872.

que enfileirava no movimento renovador, que então se desenhava, mas, pelo contrario, foi Vieira de Castro um orador romantico e caracterisadamente imitador apaixonado de José Estevam. Accusam os seus dircursos uma grande indifferença pela argumentação solida e um absorvente cuidado pelo effeito oratorio; não visava a convencer, visava a deslumbrar, a fazer-se admirar. E depois de José Estevam, tão espontaneo e natural, nenhum orador português conseguiu mais devotadas admirações, pelo menos muito francamente confessadas. Chegou a ser proclamado pelo consenso dos contemporaneos o primeiro orador parlamentar português. Ora o certo é que as suas preoccupações de adornos litterarios ou sobrecarregavam de artificios rhetoricos os seus discursos ou lhes transtornavam a boa coordenação das idéas e sua sequencia logica. O seu processo especial consistia em aproveitar qualquer pretexto, apartes, palavras de outrem ou a simples associação de idéas, para longas divagações, inteiramente alheias ao objecto do discurso, e nessas divagações punha todo o seu enthusiasmo oratorio. No contexto restante, a urdidura geral é a dos oradores romanticos. A poucos discursos respeitou a unidade de pensamento, sendo desses poucos a breve commemoração da morte de lord Palmerston.

Apesar do cego culto, que votou a Vieira de Castro, Camillo nos mesmos termos da sua apologia, fornece elementos que corroboram os nossos assertos: «O talento de Vieira de Castro era portentoso. Aos vinte e tres annos cobria de perolas as paginas dos seus livros, sem as haver colhido nos livros alheios. Só com a phantasia, com o milagre do genio, estrellava de esplendores, de locuções titanicas as cousas mais triviaes do pensamento. Os livros do seu estudo eram poucos e futeis naquelle tempo. Francisco Manuel do Nascimento dava-lhe arroubos de admiração de envolta com frouxos de riso, quando o reliamos na quinta do Ermo. — Sabes tu! — dizia-me elle — isto de bem escre-

ver é um lavor mechanico sem o talento de bem imaginar. Ha phrases de bronze, e phrases de flores: umas pesam, as outras perfumam. Eu quizéra antes ser florista que fundidor. Acho mais artistica uma grinalda de boninas que uma Flora em busto de ferro.

...Era instruido nas sciencias politicas, sem as profundar. Lia a pagina primeira, a pagina cem e a pagina trezentas de um livro. Sabia-o todo. Percebêra a logica, a travação, as primicias e os corollarios do auctor» ([1]). E Rodrigues de Sampaio declarou por escripto que nem a tribuna antiga, nem a tribuna moderna nos dão melhores modelos de eloquencia. Só Pinheiro Chagas, independentemente, na propria occasião dos triumphos de Vieira de Castro, dissentiu do voto geral.

É porem de justiça reconhecer nos *Discursos parlamentares* um progresso sobre a anterior bibliographia do auctor, *Uma pagina da Universidade* e *Biographia de Camillo Castello Branco*. Havia seis annos que Vieira de Castro, Martens Ferrão, o sr. Ayres de Gouvêa e outros se tinham constituido em grupo de renovadores do estylo, creando o extravagante estylo coimbrão ([2]), que Camillo, apesar de admirador de Vieira de Castro, ridiculisou na *Queda dum Anjo*. *Os Discursos Parlamentares* eram o regresso a um estylo razoavel,

([1]) *Correspondencia Epistolar*. Pag. 29 e 30.

([2]) É muito frequente este phenomeno na historia litteraria, a extravagancia do estylo, já com a generalisação que teve no seculo XVII, já com as reduzidas proporções de escola local. São exemplos typicos o *nephlibatismo* e o *futurismo*. Em Portugal alguns grupos se têm dado a excentricidades analogas, como os *esotericos* de Coimbra e alguns collaboradores da *Aguia*. do Porto.

Para o estudo do estylo coimbrão veja-se a seguinte bibliographia:

Principios de direito politico, Mexia, Coimbra.

Dissertação inaugural, Martens Ferrão, Coimbra, 1854.

Osteogenia, Vieira de Meyrelles, Coimbra.

Das cadeias, Ayres de Gouvêa, Coimbra, 1860.

Camillo Castello Branco, Vieira de Castro, 1881.

Uma pagina da Universidade, Vieira de Castro, 1858.

A Queda dum Anjo, Camillo Castello Branco, 1866.

Os coimbrões, folheto anonymo, 1865.

O Minho (jornal), Coimbra, 1862.

habitual e corrente. Nessa conversão teria boa parte a admiração por José Estevam, muitas vezes citado e algumas imitado e paraphraseado.

A eloquencia sacra não foi um genero caracteristicamente romantico. Tal como se praticou entre nós, ella foi menos subjectiva que a politica, porque se limitou a affirmar e a commentar o dogma. Tambem foi menos actual, menos de gosto do seu tempo que a eloquencia politica, porque o nosso romantismo teve uns laivos de racionalismo, que estavam em antagonismo com a affirmação apologetica, que necessariamente todo o sermão religioso envolve. Mas a sollicitação do publico é que cria o artista, e no presente caso da eloquencia sacra essa sollicitação existiu sempre, porque sempre em Portugal se fizeram solemnidades religiosas, com sermão obrigado, e sempre houve publico para ellas. Haveria portanto prégadores, e alguns de éstro se revelariam.

De todos os deste periodo, o prégador mais estimado e por muitas testemunhas declaradamente considerado o primeiro — Castilho foi uma dessas testemunhas — foi o beneficiado Francisco Raphael da Silveira Malhão [1].

Todos os seus sermões cumprem as regras da oratoria classica. Um delles, o das exequias do Conde de Barbacena, é um formoso elogio da virtude e divulgou-se mais que os outros, sendo até alguns excerptos incluidos nas selectas escolares. Todos os que tratem themas religiosos, contêm a confissão duma larga espiritualidade, generosa, ampla de sympathias, como de quem crê por inclinação natural e necessidade, e na crença envolve uma explicação do mundo toda moral.

[1] Nasceu em Obidos, em 1794, filho do poeta arcadico do mesmo appellido. Estudou em Santarem o curso theologico, findo o qual se fixou em Obidos. Ahi exerceu o ministerio religioso e pregou a maior parte dos seus sermões, poucas vezes saindo além dos arredores, porque a sua recolhida modestia o não compellia a procurar maiores triumphos. Morreu em 1860.

BIBLIOGRAPHIA ACÊRCA DOS ORADORES

Episodios e narrativas da vida politica e parlamentar, Ricardo Guimarães.

Apontamentos sobre os oradores parlamentares de 1853, por um deputado, Cunha Rivara.

Elogio historico de Rodrigo da Fonseca Magalhães. Latino Coelho, 1859.

José Estevam, Freitas Oliveira, 1863.

Ensaios Criticos, Pinheiro Chagas, 1866.

José Cardoso Vieira de Castro antes e depois do seu julgamento, A. M. Lopes Vieira de Castro, Porto, 1871.

Sob os Cyprestes, Bulhão Pato, 1877.

José Estevam, (apontamentos para a sua biographia), Marques Gomes, 1889.

Memorias, homens publicos, Bulhão Pato, Lisboa, 1894, 2.º vol.

José Estevam, Jayme de Magalhães Lima, 1909.

Revista Contemporanea de Portugal e Brasil, artigo de Andrade Ferreira, tomo 3.º pag. 331 a 350.

Portugal Contemporaneo, Oliveira Martins.

Correspondencia epistolar entre José Cardoso Vieira de Castro e Camillo Castello Branco, Lisboa.

CAPITULO X

GENEROS MENORES

I—OS LIVROS DE VIAGENS

Num periodo litterario, em que os escriptores tão gostosamente rebuscavam para a sua nevrose um scenario exotico, de côres vivas, sol ardente, em que a inadaptação ao meio produziu uma febre de viagens, é licito esperar que a litteratura de impressões de viagens tenha numerosos cultores. Algumas das obras de mais orientadora influencia eram descripções dum scenario exotico, como *Paulo e Virginia* de Bernardin de Saint Pierre, *Atala*, *René*, *Martyrs du Christianisme*. *Itinéraire de Paris a Jérusalem*, de Chateaubriand, *Orient* de Victor Hugo. Algumas das figuras mais representativas do romantismo viajaram largamente. Goethe, Chateaubriand, Byron, etc. Portugal obedeceu á corrente geral, que além destes motivos moraes tinha um outro, a facilidade trazida pelo fomento material. Mas o genero entre nós foi pouco cultivado, emquanto que no estrangeiro foi-o tão abundantemente que bem póde dizer-se que os livros de viagens, pela abundancia e pela insignificancia a que desceram, nas litteraturas do norte, correspondem aos romances historicos, na portuguesa. Alguns dos nossos escriptores referiram-se a esse facto: Garrett classifica esses livros de «rabiscaduras da moda que, com o titulo de *Impressões de Viagens*, ou outro que tal, fatigam as imprensas da Europa

sem nenhum proveito da sciencia e do adiantamento da especie» [1].

Das suas viagens para Inglaterra e da estada e digressões feitas naquelle paiz, redigira Garrett um *Diario*, que só posthumamente foi publicado e incompleto. Suppõe Gomes de Amorim que Garrett teria inutilisado parte do manuscripto, por conter assumpto confidencial. Os fragmentos publicados dão idéa do que seria o *Diario*. As impressões principaes que Garrett recebeu foram, quanto á natureza, de estranheza e contraste, quanto á sociedade, de admiração. Data desses exilios o seu enthusiasmo pelo que chamava «primeiro povo da terra». O *Diario* tem algumas breves descripções do scenario natural com toques em que se reconhece a observação directa e que nos communicam a melancholia da baça natureza descripta [2], mas a sua redacção é mal ordenada e com manifesta despreoccupação litteraria.

Como só em 1902 foi publicado este *Diario*, tinha Bordalo razão, quando escrevia: «Ahi vae mais uma relação de viagem augmentar o já tão crescido numero de publicações deste genero, que tem inundado o mundo litterario — não portuguesas, que até os roteiros do Gama e do Cabral estivéram em olvido por largos annos — mas francesas, inglesas, batavas e allemãs, — tão despidas de interesse algumas, que dá lastima vê-las! — Não será mais curiosa esta relação, mas pergunto: Não temos nós olhos e coração? — porque não contaremos tambem o que vimos e o que sentimos em nossas peregrinações?». [3] Em narrações de viagens, foi Bordalo menos fecundo que em romances maritimos; pouco nos deixou alêm das *Viagens aos pólos* e *Dois annos de viagens*. A primeira é muito summaria e pouco aponta de

(1) V. *Viagens na minha terra*, vol. 1.º, pag. 13, ed. de 1904.
(2) V. Pag. 154, 155 e 156.
(3) V. *Romances Maritimos*, vol. 2.º, pag. 191.

caracteristico; a segunda, em que as descripções das cidades sul-americanas occupam principal logar, é mais individuada e mais abundante de informes. Ambas têm o aspecto de uma precipitada relação sobre apontamentos, principalmente a primeira, e revelam que Bordalo não era um impressionista, no sentido psychico moderno do termo, ou o viajante, que contando as suas peregrinações, ou procura objectivamente dizer-nos o que viu, substituindo á vista a leitura, ou quer declaradamente transmittir-nos as impressões recebidas. No primeiro caso, tem de ser um observador rigidamente imparcial; no segundo um espirito caracterisado, uma organisação moral interessante. Bordalo transmitte-nos sensações de vista e impressões, mas mal selecionadas e sem produzirem o effeito requerido, porque, como nos romances, faltam-lhe por completo qualidades de escriptor. Que contraste entre estas paginas, escriptas no intuito deliberado de innovar, e a narrativa de Herculano, *De Jersey a Granville*, que é em parte do mesmo genero!

Lopes de Mendonça, em 1852 e 1853, publicou as suas *Recordações de Italia*, em dois volumes, que foram muito lidas.

Julio Cesar Machado [1] viajou como verdadeiro romantico, por curiosidade pittoresca e superficial, cujas observações e impressões narrou nos tres livros, *Recordações de Paris e Londres*, 1862, *Em Espanha*, 1865, *Do Chiado a Veneza*, 1867.

[1] Nasceu Julio Cesar Machado em Lisboa, em 1835. [illegible] alguns estudos secundarios, que não proseguiram regularmente por diffi[illegible] Do-tado duma grande facilidade de escrever, entrou [illegible] onde occupou um lugar de vulto, como folhetinista litterario [illegible] na *Revolução de Setembro*. Procurando na vida litteraria os [illegible] subsistencia, Julio Cesar Machado viveu a vida de bohemia do jornal [illegible] a convivencia litteraria, na qual evidenciava o seu caracter de [illegible] de superficialidade voluvel, de enthusiasmos sentimenta[illegible] gum humorismo. Em 1864 foi nomeado secretario do Inst[illegible] de Lisboa. Suicidou-se em 1890, arrastando á mesma delibera[illegible] motivo da desesperada resolução o suicidio dum filho.

Viajando, Julio Cesar não procurava ter uma visão integral da natureza, que percorria, do modo ser da sociedade, que visitava; apenas via os aspectos mais externos e evidentes e penetrava as particularidades que lhe offereciam motivos de divagação e devaneio lyrico. No livro, *Do Chiado a Veneza*, deu-nos, embutida em meio das suas impressões, algumas narrativas, que são verdadeiros contos de amor, que decorrem nas romanticas cidades de Veneza e Milão, a historia do duque Sforza, os amores da princeza Calandrini com um português, a aventura do palhaço Fagottino, a gondoleira Dora. E estes episodios, tão desenvolvidos, que são o nucleo principal do livro, se lhe tiram o caracter de livro de viagens, augmentam-lhe a belleza lyrica. Foi Julio Cesar Machado o unico escriptor de viagens que teve estylo, fluente sempre e em muitos passos inspirado.

Ricardo Guimarães (1), visconde de Benalcanfôr, menos estylista e com menor sensibilidade, foi mais sereno e fiel observador, bem como mais feliz transmissor das suas impressões.

Outros escriptores fizeram os seus relatorios de viagens, com intenção litteraria, como Teixeira de Vasconcellos, D. Antonio da Costa, Silveira da Motta e Pinheiro Chagas, mas já fóra dos limites chronologicos desta obra (2).

(1) Nasceu no Porto em 1830. Frequentando a Universidade de Coimbra, interrompeu o curso de direito para militar na junta do Porto, só o completando depois que terminou a guerra civil. Foi deputado do partido historico em varias legislaturas e secretario do Instituto Industrial, em que foi substituido por Julio Cesar Machado. Falleceu em 1889.

(2) Não podemos deixar de citar, apesar de não ser obra litteraria, o relatorio official de Marques Pereira, *Viagem da corveta D. João I á capital do Japão no anno de 1860*, Lisboa, 1863. que é abundante de informações sobre o Oriente.

II — O CONTO

Á primeira contemplação, um conto é um romance pequeno, uma narrativa breve; mas considerando mais attentamente, é-se forçado a conceder-lhe fóros de genero independente, que tem tido seus cultores especiaes, como o romance. Ha uma galeria de contistas celebres, como ha de romancistas, e nella avultam Chaucer, Edgar Poe, Andersen, Gogol, Boccacio, Dickens, Lafontaine, Perrault, Grimm, Hoffman, Wieland, etc.

Sem abeirarmos o problema das suas origens, aqui inopportuno, temos de reconhecer que esse simples predicado da brevidade exige para o conto uma composição differente do romance, e que variará segundo o processo de cada escriptor. Podemos, não obstante, dizer que difficilmente um conto comprehenderá as quatro principaes partes da composição do romance: exposição, descripção, retratos e dialogos. E quanto a brevidade, póde ella existir no assumpto ou na composição, isto é, pode o contista escolher um episodio breve ou tratar duma maneira breve um thema, que desenvolvido tinha proporções para romance. É evidente que a primeira interpretação é que é a mais propria da indole do genero.

As *Lendas e Narrativas*, de Herculano, e outras pequenas composições historicas, que appareceram no *Panorama*, foram uma forma de transição para o grande romance historico, ensaios de estreia. Exceptuando algumas, como o *Alcaide de Faria* e a *Morte do Lidador*, essas narrativas não possuiam o espirito do conto, sentencioso e incisivo. Por este motivo só consideraremos como contistas os auctores, que, na intenção deliberadamente confessada ou na realidade, mostraram possuir o verdadeiro espirito do genero.

Com o significado, que attribuimos ao genero, a bibliographia do conto começa com os *Contos da minha terra*, de Pereira da Cunha, em 1843 e 1846, seguindo-se-lhes outros cultores como Ernesto Marécos, Leite Bastos, Eduardo Augusto Vidal, Julio Cesar Machado, Paganino e Carvalhal, principalmente.

Os *Contos do Tio Joaquim*, de Rodrigo Paganino ([1]), foram talvez o mais estimado livro do genero, na epoca. Pretendia Paganino fazer litteratura popular, adoptando themas populares e narrando-os em estylo tambem popular, tomando como modelos a Lamartine e a Emile Souvestre. Nos artigos criticos, que precedem a 3.ª edição, Julio Cesar Machado, Julio Diniz e E. A. Vidal, francamente declaram que julgam ter Paganino alcançado o seu intuito. Nós limitaremos esse voto com uma restricção. Os *Contos do tio Joaquim* são de gosto popular, mas na forma que por tal se tomava nos ultimos annos do romantismo, depois que a convencional figura do canteiro de Saint-Point, protagonista do romance de Lamartine, se divulgára. Gosto popular significava então simplicidade no entrecho, nem sempre observada, e marcava as classes donde deviam ser extrahidas as personagens.

O tio Joaquim é um trabalhador rural, meio philosopho, meio moralista, um pouco desilludido, que aos serões conta historias adequadas ás occorrencias da herdade, todas contendo um conselho, uma conclusão moral, uma allusão reprovadora ao proceder de algum ouvinte. O ultimo conto, a *Historia do narrador*, é a biographia dessa estranha e enigmatica figura.

([1]) Rodrigo Paganino nasceu em Lisboa em 1835. Seguiu a carreira de medicina, distinguindo-se no combate da febre amarella, em 1857, pelo que foi agraciado com a ordem da Torre e Espada. Foi um dos fundadores do *Jornal de Bellas Artes*, 1857, e do *Archivo Universal* e traduziu alguns dramas e comedias. Em 1863 publicou os *Contos do tio Joaquim*. Morreu tuberculoso em 1863. Acêrca de Paganino, V. artigos criticos què precedem] a 3.ª ed. dos *Contos*, Lisboa, 1900, e *Sob os Cyprestes*, Bulhão Pato, cap. IX.

São bem ordenados esses contos, é fluente o estylo, despertam curiosidade e dão prazer os seus assumptos. Sómente o que a critica contemporanea considerou qualidades principaes, é quanto a nós o que constitue os seus defeitos: imagens muito artificiosas e litterarias, a intenção moralista e a sua attribuição ao *muito litterato* tio Joaquim.

Alvaro do Carvalhal [1] tomou um lugar de originalidade, porque cultivou o conto phantastico. Os contos phantasticos de Carvalhal manifestam não só um proposito litterario, mas uma anormalidade psychologica. Para elle a realidade era uma concepção subjectiva, porque elle não via completamente o que se lhe apresentava aos sentidos, mas corrigia a visão com a representação, que acompanhava as suas tendencias.

É bem resumida a sua bagagem litteraria, apenas seis contos: *A febre do jogo*, *J. Moreno*, *Honra antiga*, *A vestal*, *O punhal de Rosaura* e *Cannibaes*. Todos têm por thema assumptos dum inverosimil horror tragico, que na *Vestal* attinge a monstruosidade. E essa inverosimilhança, esse alheamento total da realidade, é que constituem a significação critica de Carvalhal, o seu merito. De facto nos seus *Contos*, Carvalhal alargou o ambito dos motivos litterarios, a comprehensão do bello. Na *Vestal* e nos *Cannibaes*, pôs na téla litteraria assumptos que um verdadeiro romantico, do primeiro periodo, repugnaria. Não se póde attribuir esse facto á imitação do realismo francês, ou mais concretamente de Zola, — visto que Flaubert nos não dá o menor exemplo dessa preferencia por themas crús e Zola começou a publicação dos *Rougon-Marquart* em 1871, quando Carvalhal era

[1] Alvaro do Carvalhal nasceu em Argeriz (Tras os-Montes) em 1844 Frequentou o curso de direito de Coimbra, e falleceu, sendo estudante em 1869. Os seus contos só posthumamente foram publicados, em 1876, no Porto, com prefacio critico e biographico de Simões Dias. V. acêrca de Carvalhal, *A Geração Nova*, Bruno, Porto, cap. IX e o nosso artigo, *Alvaro de Carvalhal (um escriptor esquecido)*, nos *Serões*, de junho de 1911, pag. 414.

já morto. Portanto ainda que a crueza e a excentricidade de Carvalhal façam lembrar *La Terre*, temos de explicá-las pela sua propria feição litteraria, como em França, noutras proporções, se faz para Théophile Gautier.

Afóra esta particularidade, no restante complexo os *Contos* são accentuadamente romanticos. A acção não tem localisação, e das personagens poucas indicações biographicas nos são dadas. Nenhuma psychologia, sómente um caracter geral, uma maldade cynica, domjoanesca, um enfartamento de desvario e orgia, que conduz ao amoralismo. Os quadros descriptivos, imprecisos como são, abstractos recortes que a ninguem realmente se pódem referir, a nenhuma observação directa, a nenhuma emoção vivida, não têm fundo; não ha multidão, a anonyma multidão, que turbilhona na vida, no ultimo plano de qualquer quadro, essas necessarias personagens secundarias e secundarissimas, que vêm pormenorisar, trazer verdade. As mulheres são sempre de carnes pujantes de sensualidade e alma ardente. O amor — thema dominante — é sempre o amor-instincto, o amor que irresistivelmente impelle á posse immediata. A Hespanha é idealisada, como paiz do amor, da forma e da côr. As descripções têm uma intensidade sensual: perfumes e côres, os convidados rebrilham de joias, as mulheres decotadas, os banquetes opulentos, vinhos capitosos, muitos crystaes e muitas flores: numas bodas, nos *Cannibaes*, os convidados bebem por taças d'ouro. A composição é regular — exceptuando o primeiro conto, *Febre do jogo* — marcando as gradações principaes da acção, evitando prolixidades. O dialogo é que é artificioso, muito litterario, por vezes um torneio de argucias, sem nenhuma significação psychica, e quasi sempre desacompanhado daquelles pormenores de gestos, de expressão physionomica, de attitudes, que o definem e precisam. E no estylo desse dialogo a cada passo se encontrarão reminiscencias filintistas, no acurado purismo syntatico e no aspecto archaico.

Julio Cesar Machado, com os seus volumes, *Contos ao luar*, 1861, *Contos a vapor*, 1864, e *Quadros do campo e da cidade*, 1868, obteve largas sympathias do publico, pelo seu formoso estylo, pela escolha feliz dos themas duma graça subtil ou de grande poder lyrico. O conto, Os *Pescadores de Leça de Palmeira*, sem os exaggeros proprios da epoca, sem excluir naturalidade, tem profundeza de sentimento e uma sobriedade de descripção, que mais vida lhe dá.

Muitos dos contos da pequena bibliographia do genero têm assumpto campezino, o que os torna preparadores do gosto mais tarde cultivado por Julio Diniz.

III — O JORNALISMO

O incremento do jornalismo era uma logica consequencia do triumpho do systema constitucional, que comsigo trazia a liberdade de discussão e o ardor dos sentimentos politicos. Como a eloquencia politica, o jornalismo politico nasceu da revolução de 1820. Foi depois desta que mais se divulgou e desenvolveu a imprensa periodica. Em fevereiro de 1821 appareceram 17 novos jornaes e em junho do mesmo anno 28 [1]. Estes numeros, ainda que a existencia desses jornaes fosse ephemera, provam á evidencia como o gosto pelo jornal se diffundia progressivamente. Porêm, só tarde, essa imprensa teve preoccupações litterarias, em pleno periodo romantico, quando quasi todos os escriptores fizeram a sua passagem, mais ou menos demorada, pelo jornalismo politico. Um homem attingiu, nesse campo, duradoura celebridade e á imprensa deveu as

(1) V. Balbi, *Essai statistique*... 2.º vol. e *Jornalismo, esboço historico* [illegible] *sua origem aos nossos dias*, A. Bessa, Lisboa, 1904.

considerações e elevadas situações, que desfructou, Antonio Rodrigues de Sampaio [1].

Na *Revolução de Setembro* e no *Espectro*, neste principalmente, obteve Rodrigues de Sampaio a larga popularidade de que gozou. Idéas justas, serenidade na discussão, coherencia de principios, rectidão, saber, não são as qualidades que devemos ir procurar nos seus artigos, porque as não pretendia Rodrigues de Sampaio, todo absorvido em só produzir artigos de ataque, onde a violencia inteiramente excluia a serenidade. Como peças de logica e analyse não valem. Valerão pelo brilho litterario do seu estylo? Não, porque é pobre de vocabulario, de expressão, de effeitos, é plebeu e algumas vezes grosseiro. Nelle predomina o tom oratorio de indignada affirmativa. Nada havia em Rodrigues de Sampaio de escriptor, de artista litterario, se não tomarmos por attributo litterario a facilidade de redigir e repetir. Oliveira Martins, numa nota incisiva, com a sua perspicacia psychologica, expressou o seu juizo: «... Curado tambem dos romantismos democraticos, resurgiu em Sampaio a sua primitiva educação fradesca. Era na figura e na bonacheirice um velho portuguez: tinha o ventre nacional e no estylo dos seus artigos lardeados de latim um tom de sermão. Na mocidade chegára a prégá-los (T. de Vasconcellos, *O Sampaio da Revolução*), e as reminiscencias

[1] Antonio Rodrigues de Sampaio nasceu em S. Bartholomeu do Mar (Espozende) em 1806. Estudou humanidades e theologia para seguir a carreira eclesiastica, mas não chegou a ordenar-se. Depois de cêrca de três annos (1828-1831) de arbitraria prisão, lançou-se abertamente na politica liberal, alistando se no exercito e fazendo jornalismo. O primeiro jornal, em que escreveu foi a *Vedeta da Liberdade*, do Porto. Occupou alguns cargos na magistratura administrativa e foi ministro. Foi dirigindo a *Revolução de Setembro* que obteve notoriedade, durante o periodo agitado do cabralismo, que subiu de ponto com a publicação do celebre jornal clandestino, *O Espectro*, que se imprimia cada dia em seu lugar, furtando se á perseguição policial e circulava misteriosamente, apesar da severa repressão official. Morreu em 1882. V. *O Espectro*, Lisboa, 184, e acêrca de Sampaio, *Portugal Contemporaneo*, Oliveira Martins, vol. 2.º, pag. 227, *O Sampaio da Revolução de Setembro*, A. A. Teixeira de Vasconcellos, Paris, 1859, e *Revue des deux mondes*, 15 de maio de 1847.

não se apagam assim! Varrida a illusão revolucionaria, ficou-lhe a vis sarcasticamente plebéa com que atacava os adversarios á direita e á esquerda, sem consciencia nem fé, só por politica, nas questiunculas pessoaes dos partidos. Foi o José Agostinho do liberalismo, com menos talento do que o frade. Via-se-lhe no estylo a tonsura e ferula do antigo mestre de latim. Uma das muitas arbitrariedades da tyrannia miguelista lançou-o para o lado dos liberaes, abrindo um parenthesis de vinte e tres annos (1828-1851) no desenvolvimento logico da sua personalidade... [1].

Lopes de Mendonça e Julio Cesar Machado, cultivaram o folhetim litterario, em que, alheando-se da politica, commentavam com ligeira ironia, factos quotidianos, livros, pessoas, tudo que offerecesse materia para divagar, tecendo algumas considerações, que não visavam a esclarecer serenamente o leitor, mas a produzir belleza. Era por isso, esse folhetim um genero essencialmente litterario. Lopes de Mendonça na *Revolução de Setembro* fazia tambem critica litteraria, muito acatada e sollicitada pelos contemporaneos e nos folhetins artisticos algumas paginas escreveu, que, não obstante as irregularidades dum cerebro doente e duma preparação precipitada, attestam um elevado talento de folhetinista, como as que dedicou á morte da Marilia de Dirceu [2]. Julio Cesar Machado, em quasi todos os principaes jornaes da epoca, exerceu a sua ironia bonhomica e o seu estylo lyrico. No Porto foi Evaristo Basto [3], principalmente no *Nacional*, o introductor do folhetim.

(1) V. *Portugal contemporaneo*, 2.º vol. pag. 239, ed. de 1907.

(2) É reproduzido no livro *Sob os Cyprestes*, Bulhão Pato, pag 108 119.

(3) Evaristo José de Araujo Basto nasceu no Porto em 1821, onde foi advogado. Militou ao serviço da segunda Junta do Porto e foi fundador do jornal, *Nacional*. Morreu em 1865.

CONCLUSÃO

Chega a opportunidade de averiguar dos caractéres geraes deste intenso movimento litterario, chega o transe de encarar o conjuncto do edificio, de o avaliar na sua belleza e solidez, munidos como estamos dum minucioso conhecimento de cada uma das suas partes.

Em Lisboa [1], Porto [2] e Coimbra tres meios litterarios se constituiram, analogos no corpo de idéas dominantes e parallelos no desenvolvimento. Lisboa chefiou, mas não monopolisou a innovação, porque em Coimbra surgiram as três gerações lyricas de 1837, 1844 e 1851, nas quaes respectivamente culminaram Freire de Serpa, João de Lemos e Soares de Passos, e do Porto saiu a principal voz satyrica da poesia romantica, Faustino Xavier de Novaes, e litterariamente se formaram os dois principaes romancistas, Camillo e Julio Diniz.

Estes três meios fecundamente fizeram litteratura, que póde dizer-se abundante, mas não rica.

Dominava nessa litteratura o espirito historico, mas esse espirito historico só Herculano profundamente o sentiu.

(1) V. *Memorias de Castilho*, Julio de Castilho, publ. no *Instituto*

(2) V. *O Porto por fóra e por dentro*, Alberto Pimentel e *Viagens no Minho*, Gomes de Amorim, no *Panorama*, vol. de 1853.

porque considerou a historia, na forma duplice por que os romanticos franceses a concebiam, como um novo e complexo objecto de estudo, em que se exerceria a investigação scientifica e como um inexgotavel repositorio de emoções artisticas, de pensamentos poeticos, de imaginosos devaneios, que offerecia vasto campo á subjectividade e abundante materia á litteratura. Assim integralmente comprehendeu Herculano o espirito historico do romantismo e o cultivou fazendo romance e historia. Garrett assimilou principalmente o aspecto poetico e litterario. Mas o conceito parcial de Garrett e o integral de Herculano mutuamente se completam, porque o primeiro, mais artistico, equilibrou o predominio da reflexão scientifica no segundo.

Exceptuando Herculano, de 1825 a 1870, ninguem mais fez historia, que sendo austéramente scientifica, fosse tambem litteraria — e só da que alcança esta duplicidade nós devemos falar. Por isso, o espirito historico romantico, tornando-se adorno externo, foi-se artificialisando até se reduzir a méro lugar-commum de escola. Em França — o paiz que concentrou e divulgou o gosto romantico — foi da historia que se partiu para os themas historicos romanceados e dramatisados, porque foi aquella que os revelou e illuminou; em Portugal houve uma quasi completa carencia dessa segura base. Daqui resultou que ao romance historico como ao drama — se exceptuarmos Herculano, Garrett, Rebello e Arnaldo Gama em proporções muito differentes — totalmente falta a interpretação psychologica [1]. Emquanto se confiná-

[1] É conveniente registar que fazemos uma nitida distincção entre interpretação psychologica e estudo de caractéres. A primeira é muito pessoal representa o modo por que o auctor concebe tal personagem, explica tal acontecimento e organisa os dados reaes sobre determinada epoca num systema harmonico mas necessariamente contingente e incompleto; o segundo deve ser quanto possivel impessoal e real e tambem aferido pela observação quotidiana. Estudo de caracteres só o faziam os realistas, mas interpretação psychologica das epocas e das personagens historicas largamente a praticaram Walter Scott, Victor Hugo e Dumas, e em Portugal os auctores acima indicados, com intensidades differentes, repetimos.

ram na idade média, os romancistas e dramaturgos, quer no estylo, quer na compleição moral das personagens, tinham uma concepção, um juizo organisado, que não se differenciava de Oliveira Marreca para Rebello, deste para Coelho Lousada, mas que tinha por base a historia e o romance de Herculano e as bem conhecidas caracteristicas da idade média, pouco distincta de paiz a paiz. Porém, quando transpuzeram os limites da idade média, não houve mais intelligencia e interpretação, mas apenas narração romantisada de assumptos historicos, que, sentimentaes ou romanescos, se prestavam para urdir uma intriga.

Desde Affonso Henriques, ou com maior exactidão, desde os godos até as invasões francesas, raro foi o cantinho da historia nacional que o theatro e o romance romanticos não devassassem. Este facto e o seu proposito de *nacionalismo* deram a essa litteratura um caracter patriotico, positivo — algumas vezes sem serenidade critica — que inteiramente repugnava a satyra e o cosmopolitismo. Foram dum limitado numero os satyricos romanticos, como não foi grande a curiosidade pela lição de outras litteraturas. E aquelles que versaram cuidadosamente os auctores estrangeiros affirmaram-se com distincta individualidade, como Herculano, disvelado leitor da litteratura allemã, como Julio Diniz, familiar com os romancistas ingleses. Esse patriotismo tomou formas exaltadas e nem sempre muito esclarecidas e produziu o anti-iberismo — só Latino Coelho advogou o iberismo — e os escriptores patriotas do typo de Costa Cascaes, sem sympathia comprehensiva, sem flexibilidade de imaginação.

Percorreu o romantismo português quasi todos os generos, historia, drama historico, contemporaneo e religioso, comedia, romance historico, contemporaneo, campezino e maritimo, poesia lyrica, satyrica e historica, eloquencia politica, cathedratica e religiosa, narrativas de viagens, contos e jornalismo; não nos deixou memorias,

nem cartas. Mas na maioria destes generos — cuja bibliographia varia entre uma jorrante abundancia e uma desprovida pobreza — quasi inteiramente falta a verdade humana, aquelle nucleo de resistencia que faz triumphar a obra de arte das variações do gosto, dos caprichos da moda, dos systemas de escola, aquelle fundo moral que a todos pertence, porque todos alli vemos um pouco da nossa alma, das nossas luctas e canseiras, dos nossos anceios, retratados e embellezados, encontro que perpetuamente nos dá emoção porque nos reproduz a vida idealisada, em toda a sua integridade psychica, mas sem o soffrimento da realidade adversa. O romantismo português poucas paginas de valor humano nos deixou, mas deixou-nos algumas mais numerosas em que o ideal litterario do romantismo foi expressado com suprema felicidade.

O *Frei Luiz de Sousa* seria uma obra de significação humana... se a obliteração dos necessarios preconceitos moraes e religiosos não fosse tornando essa tragedia familiar um anachronismo incomprehensivel em sociedades, nas quaes o divorcio destruiu a indissolubilidade do matrimonio [1].

Algumas poesias das *Folhas Cahidas*, a *Cruz mutilada*, algumas poesias de João de Lemos e Soares de Passos, algumas paginas de Camillo, de Julio Diniz e o grande conjuncto da vida e da obra de Herculano constituiriam uma formosa anthologia de obras primas do romantismo, que exemplificando o que durante quarenta annos foi a perfeição litteraria, representava tambem um breve thesouro de sentimento, thesouro porque eternamente a opção pela vida sentimental será um refugio, tréguas temporarias com a extenuante vida ordinaria; sempre o espirito trabalhado

[1] Silva Gaio desenvolveu o mesmo thema no drama, *Frei Caetano Brandão*, Coimbra, 1859. V. a seu respeito *Segundo Livro de Critica*, Luciano Cordeiro, Porto, 1871.

de analyses e de curiosidades interrogadoras procurará o allivio de alguns momentos de romantismo, porque essa litteratura, sob a forma transitória de phase de evolução, teve o condão especial de condensar e reproduzir o que num ou noutro será mais ou menos accentuado, mas em todos existe em determinados momentos, a opção franca e avida pelo sentimento.

Já em mais dum passo foi dito que o instincto psychologico não abundava nos romanticos, tão subjectivos, tão pessoaes, tão interessados por si mesmos e que a sua psychologia é toda feita de artificiaes contrastes. Mas no lyrismo, na intuspecção amorosa, não ha possibilidade de fazer psychologia por coincidencia, ao surprehender estados d'alma do proprio auctor? Ha — e algumas vezes isso se verificou — mas essa psychologia só offerece algum interesse, quando houver poder de penetração analytica e quando a personalidade que se exprime na obra litteraria tiver uma intensa originalidade. E estas duas condições nem sempre se realisaram no romantismo. Originalidade moral tiveram-na Garrett, Herculano e Camillo, alguma penetração introspectiva só o primeiro a teve.

Assim organisada a litteratura romantica, com um corpo de idéas e uma productividade variada e abundante, com o patriotismo e optimismo de todos os periodos de construcção, tinha uma força expansiva a exercer. E exerceu-a. Durante o romantismo, o Brasil conheceu as litteraturas européas principalmente pelas traducções portuguesas e pela interpretação portuguesa e em seu seio acolheu amistosamente escriptores portugueses já na lucta pela vida, já no deliberado proposito de propagandearem a sua obra. Visitaram o Brasil Castilho e seus irmãos, Vieira de Castro, Matheus de Magalhães, Faustino Xavier de Novaes, Ernesto Biester, Antonio Mendes Leal, etc. (¹). Em Portugal se forma-

(¹) *Poetas portugueses no Brasil*, Gomes de Amorim, no *Archivo Pittoresco*, Tomo 3.º, pág. 10, 21 e 59 (incompleto).

ram litterariamente dois dos escriptores brasileiros de mais vulto desse periodo; o historiador Francisco Adolpho Varnhagen educado em Portugal, colaborador do *Panorama* e membro do Conservatorio, e o poeta Gonçalves Dias, que estudou na universidade de Coimbra e foi um dos companheiros de Freire de Serpa, no primeiro grupo de lyricos, em 1837.

Depois da morte de Garrett e do retiro de Herculano, com o ascendente de Castilho, o romantismo decahiu sensivelmente e alguns escriptores, aqui não mencionados, o tomáram como um conjuncto de frios preceitos, com que se condescendia para ter opportunidade de exercer o purismo linguistico e não o rigor e a belleza de expressão. Em 1865 rompe o grito de revolta, e logo se entrevê a formação duma nova escola, o realismo, que inscrevera na testa do seu programma uma inexoravel guerra ao idealismo. Com o apparecimento das poesias de Anthero de Quental e João de Deus, e principalmente com o do *Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queiroz, o romantismo considera-se morto — o que não impede que romanticos retardatarios como Thomaz Ribeiro (1), Pinheiro Chagas (2) e Simões Dias ganhem sympathia e publico (3).

Mas o romantismo não morria sem algum espolio legar.

Legava a historia, que fundára, e a Herculano sincera homenagem prestou Oliveira Martins, o historiador mais divulgado dessa nova pleiade; legava a aprendizagem technica do theatro, que igualmente fundára, no qual o realismo nenhuma innovação introduziria; e quanto ao romance legava o gosto do pormenor, a descripção pinturesca e o retrato. Era, todavia, pequena herança para se constituir em ponto de partida para uma nova esthése, sobretudo não

(1) N. em 1831 e m. em 1901.
(2) N. em 1842 e m. em 1895.
(3) N. em 1844 e m. em 1899.

havendo, como não houve, uma clara consciencia critica. Foi a imitação do que se passava na litteratura francesa, que guiou a geração de 1865. Não foi a critica nacional, que orientou o movimento realista, foi Victor Hugo, depois de 1850, foi Flaubert, Zola, Leconte de Lisle, Taine e Renan.

Hegemonia intellectual, em todos os tempos, alguma sociedade a ha-de exercer, e essa hegemonia, não podendo assumi-la uma nação pequena, por não ter sufficientes recursos de cultura, caberá áquelle dos grandes povos, que as circunstancias historicas tornarem criador da originalidade. Mas, apesar desta justificação, havemos de reconhecer que a litteratura romantica nunca possuiu uma perspicaz consciencia critica, que a orientasse. Aquelles que exerceram o mistér da critica nunca lhe déram fóros de especialidade. Reduzida a descripção e elogio, mais ou menos intensamente, todos a cultivaram, romancistas, poetas, oradores e historiadores, esquecidos uns de que um espirito criador raramente é um espirito critico, outros abstrahindo dos seus habitos de analyse reflectida.

Póde-se discutir hierarchias entre a critica e a arte, mas o certo é que a influencia da primeira sobre a segunda muito e beneficamente se tem exercido. Bielinsky prevendo o naturalismo e para elle orientando os grandes romancistas russos; Boileau, Pope e Gotsched defendendo e mantendo a tradição classica; Lessing condensando a theoria esthetica, que a moderna litteratura allemã havia de desenvolver; Sainte-Beuve e Taine orientando os innovadores; e Brunetière, em pleno naturalismo, reivindicando para o classicismo do seculo XVII o seu justo lugar, são inilludiveis triumphos da critica.

No romantismo português, só Lopes de Mendonça esteve a ponto de assumir a funcção critica, mas não teve preparação idonea, nem os estimulos ambientes, que se tornavam indispensaveis, e ninguem mais assumiu essa funcção

orientadora, porque varias circunstancias necessarias se não verificavam. Nem o publico tinha educação litteraria, criteriosa nem os auctores educação philosophica, e o ensino official não ministrava nem uma nem outra. Em 1889, Moniz Barreto, uma evidente vocação de critico, concluia um artigo acêrca da litteratura coeva, com as seguintes sensatas palavras com verdade: «Se lançarmos os olhos sobre o conjuncto da nossa producção litteraria neste seculo, veremos que não nos falta a capacidade, mas o que escasseia é uma forte corrente directriz da actividade critica. A ausencia d'esta acção salutar explica o naufragio de tantas vocações, que convenientemente aproveitadas poderiam manifestar-se por uma producção valiosa. Se interrogarmos a critica sobre o que nos convem fazer para não nos deixarmos afundar na esterilidade e na ruina intellectual, ella nos responderá com três conselhos: 1.º A regressão ao genio nacional, pelo conhecimento das nossas aptidões ethnicas peninsulares e especiaes portuguesas, pela preferencia dada aos themas nacionaes nas creações litterarias, e pela convivencia com os nossos grandes mestres da Renascença e do Romantismo. 2.º O estudo das litteraturas estrangeiras no que ellas possam ter de largamente humano ou particularmente analogo ao nosso genio. 3.º A elevação da cultura philosophica, que na apparencia estranha á Litteratura e á Sociedade, impera a primeira e governa a segunda, e pela ausencia ou inferioridade determina a decadencia e a morte de ambos» ([1]).

Pomos grande restricção á ultima parte do primeiro conselho, porque ella é de certo modo contradictoria com a convicção, em que estamos, de que a litteratura quinhentista, como a romantica, não attingiu o perfeito desempenho da sua missão, e porque a experiencia nos mostra como esse cultivo do genio nacional póde dar fundamento

([1]) *Revista de Portugal*, pag. 39 e 40.

a ingenuas presumpções de nativismo, que venham difficultar a curiosidade e receptividade cosmopolitas, pelas quaes francamente optamos.

Não obstante as deficiencias nesta conclusão apontadas, é grato reconhecer que o periodo da litteratura romantica representa uma pagina importante na historia da cultura portuguesa.

Janeiro de 1911 a Março de 1913.

APPENDICE

QUADRO CHRONOLOGICO [1]

[1] Sobre a organisação deste quadro e sobre a classificação de generos adoptada, v. o nosso estudo, *A Critica Litteraria como Sciencia*, Porto, 1912.

ERA ROMANTICA (1.ª Epoca

DATAS	Synchronismos	PROSA		
		Representativa	Expositiva	
			Subjectiva	De acção
1825				
1826	Outorga da *Carta*.			
1827				
1828	1.ª Junta do Porto.			
1829				
1830				
1831				
1832	Leis de Mousinho da Silveira; Cerco do Porto.			
1833				
1834	Batalhas de Almoster e Asseiceira.			
1835				
1836	Revolução de Setembro.		Herculano, *A Voz do Propheta*	
1837	Constituintes setembristas.	José Estevam, *Discursos*, Passos Manuel, *id.*		Fundação do *Panorama*, id. *Ramalhete.*
1838		Garrett, *Um auto de Gil Vicente.*		
1839		M. Leal, *Os dois renegados.*		
1840		M. Leal, *O Homem da mascara negra;* José Estevam e Garrett, *Discursos do Porto Pireu.*		Herculano, *Monge de Cistér;* J. Serpa, *Moura de Montemór.*

Quadro chronologico

POESIA			Critica, Philosophia e Variedades
Representativa	Expositiva		
	Subjectiva	De acção	
		Garrett, *Camões.*	
		Garrett, *D. Branca.*	Garrett. *Bosquejos sobre a Lingua e Litteratura Portuguesa.*
		Garrett, *Adozinda.*	
			Garrett, *Da Educação.*
			O preso de Chillon, Byron, trad.
			Corina, M.me de Stael, trad.
			Lamennais, *Palavras dum Crente*, trad. de Castilho.
			Herculano, *Repositorio Litterario; Os Natchez*, Chateaubriand, trad.
J. Serpa, *D. Sisnando.*	Herculano, *Harpa do Crente.*		J. Estevam, *O Tempo; Ivanhoé*, Scott, trad., *O Derradeiro Mechicano*, Cooper, trad.
		J. Serpa, *Soláos.*	*O Cerco de Corgatho*, Byron, trad.
J Serpa, *Almansor Aben-Afan.*			*Ruy Braz*, V. Hugo, trad.

DATAS	Synchronismos	PROSA		
		Representativa	Expositiva	
			Subjectiva	De acção
1841		Garrett, *O Alfageme de Santarem,* Cascaes, *Valido. Captivo de Fez.*		
1842	Restauração da *Carta.*			Herculano, *Cartas sobre a Historia de Portugal;* Rebello, *Rausso por Homizio.*
1843		Garrett, *Frei Luiz de Sousa.*		Lopes de Mendonça, *Scenas da vida contemporanea.*
1844		J. Azevedo, *A côrte de Versailles.*		Herculano, *Eurico,* Marreca, *Conde Soberano de Castella,* Celestino Soares, *Quadros Novaes.*
1845				Garrett, *Arco de Sant'Anna;* J. Serpa, *Uma Judia na côrte de D. João III;* J. Azevedo, o *Sceptico.*
1846	Revolução da *Maria da Fonte;* 2.ª Junta do Porto.	M. Leal, *A Pobre das Ruinas, O Pagem de Aljubarrota, Maria de Alencastro.*	Garrett, *Viagens na minha terra*	Herculano, *Historia de Portugal,* 1.º v.; Bordalo, *Eugenio;* Soriano, *Historia do Cêrco do Porto;* L. Mendonça, *Memorias dum doido.*
1847		Camillo, *Agostinho de Ceuta.*		Herculano, *Historia de Portugal,* 2.º vol.
1848		M. Leal, *Odio Velho não cansa.*		Rebello da Silva, *Ultima corrida de touros em Salvaterra.*
1849				Rebello, *Odio Velho não cansa;* Herculano, *Historia de Portugal,* 3.º vol.
1850				Andrade Corvo, *Um Anno na côrte;* Bordalo, *A Nau de Viagem.*
1851	*Regeneração.*			Herculano, *Lendas e Narrativas;* Camillo, *Anathema.*
1852				Rebello, *Mocidade de D. João V.*
1853		M. Leal, *Pedro, Raphael.*		Herculano, *Historia de Portugal,* 4.º vol.

POESIA			Critica, Philosophia e Variedades
	Expositiva		
Representativa	Subjectiva	De acçao	
		I. Pizarro, *Romanceiro.*	Fundação da *Revista Universal Lisbonense; Han d'Islandia; Nossa Senhora de Paris,* V. Hugo, trad.
		Garrett, *Romanceiro.*	*Mysterios de Paris,* Sue, trad.; *Hist. da Rev. Fr.*, Thiers, trad.
	Castilho, *Excavações poeticas;* Fundação do *Trovador.*		*Os setes peccados mortaes,* Sue, trad.
		E. Basto, *Uma Visita da rainha de Portugal ao Castello de Thomar.*	*Hist. do Consulado e Imperio,* Thiers, trad.
			R. Sampaio, *O Espectro.*
	João de Lemos, *Poesias.*		*O Conde de Monte-Christo,* Dumas, trad.
			Ernani, V. Hugo, trad.; *As minhas Prisões,* S. Pellico, trad.
	Bingre, *Cysne do Vouga;* A. Braga, *Vozes de alma.*	J. Serpa, *Cancioneiro.*	Lopes de Mendonça, *Ensaios de Critica.*
	Amorim, *Cantos Matutinos;* B. Pato, *Poesias.*		Polemica sobre Ourique; *Mysterios do Povo, Judeu Errante,* Sue, trad.
	A. Lima, *Murmurios;* Palmeirim, *Poesias;* A. Serpa, *Poesias;* Fundação do *Novo Trovador.*		*O Pedreiro de Saint-Point,* Lamartine, trad.
	Ferraz, *Harmonias da natureza;* F. Palha, *Poesias;* Fundação do *Bardo.*		
	Garrett, *Folhas Cahidas;* A. Luso, *Rimas.*		*Kean,* Dumas, trad.

DATAS	Synchronismos	PROSA		
		Representativa	Expositiva	
			Subjectiva	De acção
1854		M. Leal, *Homens de Marmore.*		Palmeirim, *A familia do sr capitão mór*; Camillo, *Mysterios de Lisboa.*
1855		M. Leal, *Homens de Ouro;* Azevedo e Silva, *A Cruz;* Biester, *Um quadro da vida.*		Herculano, *Historia da Inquisição*; Camillo, *A filha d[o] Arcediago*, *Livro Negro d[o] Padre Diniz*; M. Leal, *Historia da Guerra do Oriente*
1856	1.ª linha ferrea.	Biester, *Duas Epocas da Vida;* A. Serpa, *Casamento e Despacho;* Azevedo e Silva, *Nobreza por Nobreza.*		Camillo, *Onde está a Felicidade?*
1857		A. Serpa, *Dalila;* L. Palmeirim, *Dois Casamentos de conveniencia.*		A. Gama, *O Genio do Mal*; C Lousada, *Na Consciencia*, *Rua Escura*, *Os Tripeiros*; Rebello, *D. João II e a Nobreza.*
1858		Novaes, *Scenas da Foz.*		J. Diniz, *Justiça de Sua Magestade.*
1859		Andrade Corvo, *O Alliciador.*		
1860		Andrade Corvo, *O Astrologo.*		Rebello da Silva, *Historia de Portugal*, (até 1871).
1861		Biester, *O jogo*, *Abnegação.*		A. Gama, *Um motim ha cem annos*; R. Paganino, *Contos do tio Joaquim.*
1862			Camillo, *Memorias do Carcere*	Camillo, *Amôr de Perdição.*
1863				Rebello, *Lagrimas e Thesouros.*
1864				A. Gama, *Sargento-mór de Villar*; Camillo, *Vinte Horas de liteira.*
1865		M. Leal, *Os Amores de Bocage.*		Rebello, *A Casa dos Fantasmas.*
1866		Vieira de Castro, *Discursos.*		Camillo, *O Judeu*; A. Gama, *O Filho do Baldaia*, *A ultima dona de S. Nicolau*; Soriano, *Historia da Guerra civil*, (até 1884).

POESIA			Critica, Philosophia e Variedades
Representativa	Expositiva		
	Subjectiva	De acção	
	P. Caldas, *Poesias.*		*O Genio do Christianismo,* Chateaubriand, trad.
	F. X. Novaes, *Poesias.*		Lopes de Mendonça, *Memorias de Litteratura; Os tres Mosqueteiros,* Dumas, trad.
	Pinto Ribeiro, *Lagrimas e Flores*; Soares de Passos, *Poesias.*	Fundação de *O Bardo.*	Biester, *Uma viagem pela litteratura contemporanea.*
	Ferraz, *Cantos e Lamentos;* Ramos Coelho, *Preludios Poeticos;* Fundação da *Grinalda.*		*Chatterton,* Vigny, trad.
	M. Leal, *Canticos;* J. Lemos, *Cancioneiro;* Novaes, *Novas Poesias.*		
		M. Leal, *Pavilhão Negro.*	
		Pato, *Paquita.*	Ferraz, *O ecletismo de Cousin e a philosophia allemã.*
	Conceição, *Alvoradas,* Anthero, *Sonetos*; Castro Freire, *Recordações Poeticas.*		
		Th. Ribeiro, *D. Jayme.*	
	Anthero, *Beatrice;* Simões Dias, *Mundo Interior.*		Ferraz, *Bases fundamentaes da philosophia de Descartes.*
		Th. Braga, *Visão dos tempos.*	
	Marécos, *Primeiras Inspirações;* Anthero, *Odes modernas.*	M. Leal, *Napoleão no Kremklim;* Chagas, *Poema da Mocidade.*	Questão de Coimbra.
			Os miseraveis, V. Hugo, trad.

DATAS	Synchronismos	PROSA		
		Representativa	Expositiva	
			Subjectiva	De acção
1867				J. Diniz, *As Pupilas do sr Reitor;* Soriano, *Histori de D. José.*
1868	*Janeirinha.*			J. Diniz, *Uma Familia in glêsa, Morgadinha do Cannaviaes.*
1869		M. Leal, *Odio de Raça.*		Camillo. *Os Brilhantes d Brasileiro.*
1870		Amorim, *D. Sancho II.*		
1871				J. Diniz. *Os fidalgos da cas mourisca;* Andrade Corvo *O Sentimentalismo.*
1872				
1873				
1874				Latino Coelho, *Historia po litica e militar* (até 1890)
1875				Eça de Queiroz, *O Crime d Padre Amaro.*

POESIA			
	Expositiva		Critica, Philosophia e Variedades
Representativa	Subjectiva	De acção	
	Pato, *Canções da Tarde.*	Conceição, *Abençoada Esmola.*	
	J. de Deus, *Flores do Campo.*		
Castilho, *O Medico á força.* (trad.)			
Castilho, *Tartufo*, (trad.)	Novaes, *Poesias posthumas;* G. Crespo, *Miniaturas.*		L. Cordeiro, *Primeiro Livro de Critica.*
Castilho, *O Avarento*, (trad.)			Eça e Ramalho, *Farpas;* L. Cordeiro, *Segundo Livro de Critica;* Luiz Garrido, *Ensaios historicos e criticos.*
Castilho, *As Sabichonas*, (trad)			Conferencias no Casino.
			Polemica sobre o *Fausto.*
Castilho, *O Misanthropo*, (tr.)	J. Lemos, *Canções da Tarde.*		

INDICE

CAPITULO VI — O ROMANCE MARITIMO E O ROMANCE CAMPEZINO

CAPITULO VII

CAPITULO VIII — A HISTORIA

CAPITULO IX — A ELOQUENCIA

CAPITULO X — GENEROS MENORES